UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

BINDING LIST AUG 1 1922

ANTONIO FOGAZZARO

LI
F6552
.Yd

EUGENIO DONADONI

ANTONIO FOGAZZARO

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



165092
17/9/21

NAPOLI
FRANCESCO PERRELLA & C.
SOCIETÀ EDITRICE
1913

PROPRIETÀ LETTERARIA

TIPOGRAFIA DELLA R. UNIVERSITÀ DI ACHILLE CIMMARUTA

ALLA PURA MEMORIA

DI

EUGENIO AMPHOUX

NATO AGLI AMORI VERECONDI

ALL'ARTE, ALLA SPECULAZIONE,

FORSE ALLA GLORIA

SPENTOSI A VENT'UN ANNO.

Antonio Fogazzaro è morto da non ancora due anni, ed è già il silenzio intorno a lui. Lettori continua ad averne, e molti; ma dalla coscienza odierna egli è caduto. Fu un pensatore troppo incerto, una troppo indecisa personalità, per riuscire un eccitatore e un agitatore di energie spirituali. Non ebbe quella capacità di veder le cose dall'alto e nella loro obbiettività, quella fede nel proprio mondo interiore, quel raccoglimento religioso in esso, che fanno il vero poeta. E troppe distrazioni, troppi motivi di ordine inferiore perturbarono la serenità e la santità di quel mondo, perchè il Fogazzaro riuscisse all'aristocratica eccellenza dell' arte. La fecondità stessa dello scrittore non indicò una vita spirituale, che si esplica tutta sino agli ultimi corollarj, o si rinnova. Più che forza produttrice, quella fecondità fu l'incessante travaglio di chi non riesce a ritrovare se stesso, cioè la concordia con sè e con le cose. Il Fogazzaro di Leila è ancora il Fogazzaro di Malombra. Egli si è ripetuto e rifatto da capo, sempre. Egli non ha mai superato il mondo primitivo ed elementare del sentimento.

Tuttavia, una critica più generosa che non sia oramai quella consueta, una critica che non si accontenti di considerare nel libro l' opera d'arte, ma anche voglia trovarvi l' espressione di un momento del pensiero collettivo, non può non riconoscere un alto significato agli scritti del romanziere, che in questi ultimi tempi ebbe più lettori che forse verun altro in Italia, e molti ne ebbe anche fuori d' Italia. Il Fogazzaro fu l'espressione di una crisi, di un dissidio, che travagliarono la società nostra per oltre trent' anni: e gli spiriti anche, e più degli altri, più serii e profondi. La manchevolezza del mondo filosofico, religioso, politico, estetico del Fogazzaro fu manchevolezza insita in una generazione, in cui tutte le tendenze, i partiti, i sentimenti, i gusti si trovarono a vivere, orgogliosi più che rigogliosi, l'uno vicino e di fronte all'altro; e l'idea di una conciliazione fra elementi così discordi parve ai migliori non una confusione, ma un armonia: non una deformazione, ma un rinvigorimento. Tutta l'età fu incerta tra il positivismo e l'idealismo, tra il dogma e il libero pensiero, tra la scienza e

la fede, tra il cattolicesimo e la libertà, tra l'arte veristica e la poesia sentimentale. Il vecchio piaceva per un senso di nostalgia; il nuovo seduceva per la estrema facilità, per le grandi promesse; ogni rinunzia era amara. Ora, il Fogazzaro fermò e narrò ne' suoi romanzi via via quelle perplessità, quei desideri vasti, quegli abbattimenti sùbiti. Si potrebbe con quei romanzi tracciare o documentare la storia spirituale della borghesia italiana nell'ultima generazione. Perciò i difetti del pensatore, le debolezze del poeta, le negligenze dell'artista non furono tanto del Fogazzaro, quanto dell'età in cui visse; e lo confusero con l'anima mediocre di quella età: e furono esse stesse causa di una così larga, così rapida, ma anche così breve simpatia.—Ma perchè lo scrittore visse davvero il travaglio della sua età, una corrente elegiaca e tragica scorre profonda e costante nell'opera di lui. Tu puoi giudicare secondo le ragioni dell'arte, e censurare anche i migliori dei romanzi fogazzariani. Ma senti che in essi palpita qualche cosa di vitale, di appassionato, di serio, di triste, a cui la tua critica non può e non deve arrivare; senti che con

tutti i suoi peccati di economia e di esecuzione, l'opera che hai davanti è assai più che una finzione letteraria.

Questo ho voluto dire, nel pubblicare questo saggio, nel quale ho messo in luce forse troppo più gli aspetti negativi, che il valore positivo degli scritti del Fogazzaro, e temo di aver proceduto qualche volta con soverchio semplicismo: di aver espresso sull'opera del romanziere più il mio giudizio, che il mio sentimento: di averla più analizzata, che integrata. Quanto agli altri difetti del libro, lascio al lettore il facile piacere di trovarli lui, anche se io li scorgo forse meglio di lui. Il primo, o il principale, sembrerà agli occhi dei più questo: che io mostro di ignorare che c'è oramai tutta una letteratura intorno al Fogazzaro. Direi una piccola bugia, se affermassi di non conoscere nulla di quella letteratura; direi una bugia assai grande, se affermassi di conoscerne la maggior parte. Ma lasciando che troppi dei discorsi e degli articoli intorno al Fogazzaro sono improvvisazioni, che troppi sono panegirici, o anche contumelie derivate da

spirito partigiano: dirò che il tenermi presenti i giudizii altrui non avrebbe fatto che paralizzare o conturbare il giudizio mio, qualunque esso sia e comunque esso valga. Avrebbe tolto, cioè, a questo libro quel poco che ci può essere di sincero, di vivo, di immediato, di mio, insomma; e si sa che appunto per esprimere il proprio io si scrivono i libri: anche, e sopratutto, i libri di critica.

Milano, il giorno di Natale del 1912.

EUGENIO DONADONI

FISONOMIA E LINEAMENTI

DELL' UOMO E DELLO SCRITTORE

A intendere e valutare gli spiriti, il carattere, i limiti dell' opera di Antonio Fogazzaro, importerebbe conoscere della sua vita esteriore assai più di quello che dicono di lui le biografie, estremamente povere; poichè anche quei pochi dati biografici illuminano pure più d'un aspetto della produzione fogazzariana. Così, la religiosità tradizionale, semplice, indigena dei genitori sarà la religiosità del figliuolo: la quale proverà i contrasti del senso assai più che della ragione, e durerà costante, anche se ambirà a conciliare colla fede il positivismo. La figura veneranda di uno zio prete, don Giuseppe Fogazzaro, tutto carità cristiana e amor di patria, che nella difesa di Vicenza partecipò al comitato provvisorio e leggeva Rosmini, è il Don Giuseppe Flores del *Piccolo mondo moderno*, ma è anche il prototipo dei preti virtuosi dei romanzi, e impersona quel cattolicesimo, liberale e pur tutto chiuso nella gerarchia anche più che nei dogmi, di cui il Fogazzaro tentò la propaganda in tanti scritti. E forse quel buon zio si è riprodotto negli zii, così buoni, che occorrono in quasi tutti i romanzi. L'aver veduto il 48, l'aver già diciassette anni nel 1859, l'aver seguito il padre nell'esilio volontario a Torino, nei tempi

che tennero dietro alla delusione di Villafranca, e la vita di più anni in quel centro di italianità: tutto ciò fa intendere il calore patrio di *Piccolo mondo antico* e la affettuosa facile evocazione di un passato, che era l'adolescenza e la giovinezza prima del poeta e la vita dei suoi vecchi. Il fatto che il padre, dal 1866, fu per sette anni deputato del collegio di Marostica, insegnò al figlio la vita elettorale e parlamentare, che descriverà nel *Daniele Cortis*: e l'on. Mariano Fogazzaro certo ebbe comune con l'on. Daniele Cortis un programma, allora, e specie nel Lombardo-Veneto, non infrequente, di cattolicesimo patriottico: e l'abbandono in cui lo lasciarono finalmente i suoi elettori è forse l' abbandono in cui gli elettori lasciano l'on. Cortis. Così le ire del mondo clericale e conservatore vicentino contro il Fogazzaro, che aveva esaltato pubblicamente Cavour: le collere dei cattolici all'antica non meno che dei modernisti e dei liberi pensatori contro chi aveva scritto il *Santo* e poi accettata la censura inflittagli dall' Indice; hanno determinato le rappresentazioni satiriche e caricaturali d' ambiente, che soverchiano in *Piccolo mondo moderno* e in *Leila*. E come il rifugio, la cittadella della gloria del Fogazzaro fu la Valsolda, dov' era la casa di sua madre, milanese, e dove egli fu solito recarsi tutti gli anni fin da giovinetto: così per la Valsolda è tutta la simpatia del romanziere. E non sarebbe difficile dimostrare che delle tante figure o macchiette regionali, che popolano i romanzi del Fogazzaro, le più buone o le più dignitose sono di Lombardi. Insomma, lo scrittore nostro porta francamente la sua vita nella sua opera. Il Commendatore di *Piccolo mondo moderno* è il sena-

tore Lampertico, suo nonno: Don Giuseppe Flores èlo Zio canonico Fogazzaro: donna Fedele di *Leila* è una gentile e vecchia amica. Le simpatie del poeta diventano persone: il papa del *Santo* è il cardinale Capecelatro. E in tutti i protagonisti, anche nelle loro condizioni esterne, c'è sempre il Fogazzaro. Quei protagonisti sono dilettanti di poesia, di politica, di filosofia, di misticismo, come fu via via lui: scioperati e senza nessuna professione certa, come potè essere lui: e irrequieti e non mai paghi, come fu lui e come è chiunque non sia legato alla realtà da un chiaro programma di idee o di opere.

Anche nella rappresentazione del mondo esteriore, il Fogazzaro non ha evocato che il mondo limitato della sua esperienza. Egli non vede che la piccola aristocrazia, o l'alta borghesia: non vede che una società tra epicurea e mondana e sentimentale: non può concepire uomo o donna, se non in un ambiente futile od elegante: la villa è lo scenario preferito. Il mondo degli umili non ha dato alla produzione fogazzariana che figure grottesche o puramente riempitive, di addetti al signore o alla signora, e che non hanno ragion di essere che per quel signore e quella signora. Nulla ha detto al Fogazzaro la campagna. Egli ha descritto tanti giardini: non un campo di biade, non una vigna, non una vendemmia, una raccolta; ha ritratto cocchieri, servitori, cameriere, parassiti di ogni specie, non un solo tipo di lavoratore dei campi. Nulla ha detto al Fogazzaro la vita stessa della città, in quanto ha di più espressivo: la città c'è, perchè nella città è un salotto per ricevimenti, un salone per letture; non perchè ci sono stabilimenti d'industria, affari, teatri, ospedali, tribunali. Ro-

manzieri che hanno scritto molto meno del Fogazzaro, hanno detto molto più di lui; perchè non si sono chiusi in una visuale così angusta; perchè hanno meglio saputo uscir fuori di sè.

Ma questa stessa incapacità del poeta a sottrarsi alle condizioni immediate della vita esteriore, o a trasformarne i singoli fenomeni sì che assumano un carattere di universalità, è un effetto di quella sentimentalità, che fu la sostanza stessa dell' anima sua, e dalla quale non riuscì mai a liberarsi chi a sessant'otto anni scriveva *Leila*: *Leila* che rinnova i motivi del primo fervente romanzo d' amore, *Malombra*. Ci sono poeti, che superano via via la zona delle passioni: che fanno vivere le creature del loro cuore, più che non le vivano essi: sono i poeti massimi. Il Fogazzaro non arriva così alto. Egli è perpetuamente nella bufera. Per questo riguardo — e salva, naturalmente, la troppa differenza di valore artistico — avvicinerei il Fogazzaro al De Musset. La *Confessione* del De Musset riassume l'anima del Fogazzaro: una sentimentalità travagliosa, assorbente, fantastica, che non consente energia di opera, nè lucidità di pensiero, che arriva fino allo spasimo, e si trasforma e si nobilita, ma per poco, dinanzi ad una donna più forte, più sana dell'uomo, e sembra arrestarsi e infrangersi all'aspetto di un crocifisso, pendente sul petto di quella donna: il sentimento che diventa senso, il senso che diventa misticismo. È motivo costante nel romanzo fogazzariano quello dell'amore; ma di un amore spasmodico, che vagheggia se stesso, che si compie nella immaginazione: di un amore che ha tutti i brividi, i fremiti, le pene di una passione repressa, raro la dolcezza serena di

un primo amore. Il Fogazzaro porta i suoi amanti sino alla brama ultima, alla quale segue non il godimento, ma la separazione suprema. Questo vellicamento della eroticità è stato tante volte censurato nel Fogazzaro; ma in realtà non è in quello nessuna intenzione, nessun vizio, ma forse una morbosità, ma certo uno stato di animo costante del poeta. Ardirei credere che sin da giovanetto il Fogazzaro abbia provato di quelle passioni rientrate, rimaste allo stato di desiderio e non uscite mai dalla forma ideale, e che si tramutano poi in tisi croniche dello spirito. Le donne de'suoi romanzi si devono perciò non tanto conquistare, quanto corteggiare; difatti sono perseguitate da adoratori d'ogni maniera: ridicoli, timidi, stupidi, audaci, satiri. Una signora senza una corte il Fogazzaro dura fatica a concepirla. La vecchia marchesa Maironi, di *Piccolo mondo antico*, così perversa, così gelida, ha avuto anch'essa nella gioventù tanti amanti, da meritare di essere diseredata dal marito. Anch'essa, contro ogni coerenza psicologica, ha dovuto partecipare delle caratteristiche delle donne fogazzariane. E nel romanzo fogazzariano abbondano le figure degli amatori delusi; sia pure deformati il più delle volte con elementi grotteschi.

Il Fogazzaro appartiene alla categoria dei vinti d'amore: voglio dire che i suoi personaggi maggiori sono quasi tutti dei vinti d'amore. Nella scuola romantica più antica predominavano le vinte. C'erano le donne, che non parevano nate ad altro che ad amare, sognare, morire, anzi estinguersi al primo urto della realtà. Anche Miranda e Violet muoiono così d'amore e di tristezza. Ma generalmente sono invertite le parti: le donne

sono le forti: i malati, i Filostrati sono i protagonisti maschili. E l'amore non esalta tutte le altre passioni: come accade nei personaggi del Byron; come nello stesso Werther e nell'Ortis: poichè anche il suicidio è un'energia. Nessun suicidio per amore in tanti romanzi d'amore fogazzariani. L'amore è nel Fogazzaro fiacchezza cara, amarezza dolce: quegli amanti hanno bisogno di compiangersi, non sentono la forza di protestare. È un amore paralisi, un amore che disgrega e dissolve, al primo contatto. L'esempio tipico può esser dato da Piero Maironi: anche prima di esser santo, egli è un mistico, un socialista, ed è ammogliato ad una donna di tanta infelicità, da far apparire come il più ignobile dei tradimenti una infedeltà maritale. Ma Jeanne gli ha fatto dimenticare, subito, la infelicissima: Jeanne razionalista e scettica e aristocratica; che lo disamora della vita attiva, e lo stacca, con una carezza, dalla sua fede; e con un'altra e più promettente carezza ha già dissipato tutto un suo ardito proposito di espiazione e di giustizia. E anche quando è santo, l'ex Piero Maironi può mantenersi santo a patto di non più vedere Jeanne; e se la giovine Noemi d'Arxel sente in lui Dio, egli trema di sentire in lei la donna.

Questi vinti d'amore, espressione dell'intima debolezza della nostra età — che perciò si vanta così forte —, occorrono spesso nella produzione italiana contemporanea; ma coi caratteri di travaglio, colla fisonomia cupa e intenta de' monomani, che hanno assunto nel Fogazzaro, appariscono soltanto nel D'Annunzio. Che gli amatori d'annunziani siano esausti per sazietà, quelli fogazzariani stracchi nell'ansia, è differenza più formale che sostanziale.

L'erotismo uccide o smezza gli eroi del D'Annunzio, come gli uomini del Fogazzaro. Quelli sono artisti, esteti, esploratori, pastori, contadini, fondatori di città, martiri, aeronauti solo esternamente, e per giustificare la loro esistenza in un mondo, dove ciascuno ha pur l' obbligo di fare qualche cosa; in realtà non sono che degli ossessionati di lussuria, come i prigionieri della Fossa Fuia e i mietitori di Norca. Gli uomini del Fogazzaro, per ozio o per diporto o per dignità, fanno il poeta, lo scrittore, il politico, il socialista, l'apostolo, il conferenziere, il santo; in realtà non sono che dei travagliati di amore, e gli occhi della loro mente non vedono che una donna. L' erotismo è un vizio, da cui il Fogazzaro non si libererà mai. È singolare, e significativo, che nei romanzi scritti in un' età più che matura prende forma la figura del vecchio, che ama riamato una giovine. Il Giovanni Selva del *Santo*, marito sessantenne d' una moglie di venti anni, sarà già occorso alla mente di chi mi legge.

E come nel D'Annunzio, come nei sentimentali, predomina nel Fogazzaro la nota elegiaca. Il sentimento è sofferenza: e l'amore, espressione più intensa della vita, suol destare per antitesi il senso della morte. Il Fogazzaro è grande poeta della morte: l'ha sentita in quello che ha di sereno, di espiatorio, di purificatore; ma anche, e più, in quanto ha di tragico, di illogico e di ingiusto. Egli si compiace di rappresentarci la morte di quelli che meno meritano di morire: vecchi, ma giusti, come l' Ormengo, Marcello e il Ribera e donna Fedele: donne nella prima giovinezza, come Miranda; nella suprema gioia dell' amore, come Violet: creature innocenti, come

Ombretta: santificate dal dolore e dalla fede, come Elisa e Benedetto. I tristi non muoiono. Il Di Sant' Elia medita il suicidio, ma non lo compie: la vecchia marchesa Maironi tocca all'agonia, ma ritorna alla vita. Il Fogazzaro, nella conferenza *Il Dolore nell'arte*, si giustifica di questa sua predilezione per le morti immeritate; ma in realtà noi piangiamo, dinanzi a quelle morti, per un senso desolante della nostra impotenza a impedire qualche cosa di troppo crudele, assai più che della nostra inettitudine a comprendere e ad accettare le leggi di una Provvidenza troppo profonda. Il romanziere sentimentale vuol cavare tutti gli effetti, spremere tutte le lacrime dal più ovvio, ma più commovente dei motivi. E come della morte, il Fogazzaro è poeta felice di quella forma di attenuazione della vita, che è la vecchiaia. In quei suoi cari vecchi superstiti passa quell' onda di malinconia, che è in fondo all' anima del Fogazzaro, quell'atteggiamento elegiaco, che è la fisonomia della sua arte.

Non importa che sia sviluppato e costante nel nostro scrittore il compiacimento di rendere il reale; onde la sua produzione è popolata, e talvolta infestata, di figure volgari, grottesche, comiche. È la stessa sentimentalità la generatrice di tanta e così corpulenta realità. Il ragazzo, creatura tutto sentimento, si diletta non meno di piangere, che di ridere: lo seduce il grottesco e il comico, non meno del patetico. Le isteriche hanno crisi di lacrime e di gioia. È una legge di compenso. Scrittori pessimistici e passionali, come l'Alfieri e il Leopardi, ebbero da fanciulli tendenze alla commedia e alla satira; e l' Alfieri si raccolse in questi due generi, quando ebbe sfogato

nelle tragedie tutto il suo sentimento. Il realismo del Fogazzaro è più che altro facoltà mimetica: facoltà elementare. Muove il riso per le smorfie della riproduzione istrionica. E quella riproduzione non è ritratto, ma fotografia e, più spesso, caricatura. Il Fogazzaro ci insegna nella prefazione alla *Malombra* in francese, che molti personaggi de' suoi romanzi sono esistiti: e che, sin da quando scriveva quel libro, ebbe la singolar sorte di imbattersi, nella vita, in una quantità di tipi singolarmente bizzarri. Ma il vero è che ciascuno vede della vita e degli uomini quello che vuol vedere, e che corrisponde alle disposizioni e alle tendenze del suo spirito. Il Fogazzaro si compiacque di vedere e di intensificare quello che può far piangere, o anche ridere fino alle lacrime. Non è il caso di parlare di umorismo. La nota dell'umile o triste o prepotente realtà non arresta o paralizza nel Fogazzaro l'espansione nel mondo ideale, come accade negli umoristi. L'umorista o deve essere un po' don Chisciotte lui, o rappresentare dei Don Chisciotte, ed è accompagnato da questa coscienza dolorosa: che i Don Chisciotte hanno sempre torto. Nulla di ciò nel Fogazzaro: egli ride per ridere e per far ridere. Molte delle sue figure non sono caratteri, sono macchiette. Il riso che egli desta, non è mai sorriso. L'arguzia non è da lui. Si potrebbe formare un libro con tutte le arguzie sparse per entro i *Promessi Sposi*: con le arguzie dello scrittore in persona propria, e con quelle dei personaggi, specie dei più umili, tutti nutriti del solido senno di Sancio Panza; ma quando mai trovi nel Fogazzaro un motto di spirito, un paradosso, o qualche cosa che gli assomigli? Trovi la satira violenta, se non ani-

mosa, qualche volta. Nei sentimentali, che sono dei deboli, sono frequenti e lunghi gli accessi della collera e del dispetto. Sovrabbondano perciò le caricature in quel libro di vendette contro il clericalismo e il conservatorismo vicentino, che è *Piccolo mondo moderno*: come le figure dei preti malvagi vigoreggiano in *Leila*, il romanzo scritto dopo che il cattolicesimo intransigente ebbe fatto condannare il *Santo*. Il Fogazzaro è un egomane: e l'egomania non gli consente di innalzarsi in quelle regioni serene, dove il sorriso è malinconia, e il poeta e il filosofo si incontrano non tanto a maledire, quanto a comprendere e a compiangere quelli che sembrano delitti e peccati, e sono errori.

Quegli elementi comici o satirici potrebbero derivare dalla tradizione degli scrittori veneti. I poeti sono prodotti etnici, anche più degli altri artisti. Il Fogazzaro ricorda tante volte — dico nella comicità — il Goldoni. I due scrittori hanno comune il compiacimento del pettegolezzo, lo spirito canzonatorio più che satirico, il desiderio di conciliare, la simpatia per certe figure, come quella del burbero benefico. Anche, quella invasione di realità nel romanzo sentimentale del Fogazzaro trova una qualche ragion d'essere in tempi, in cui trionfarono il verismo e il naturalismo; nè importa molto che il Fogazzaro si atteggiasse costantemente a banditore dell'arte pura e ideale; ma più importa qui di rilevare, come gli elementi realistici rappresentano nel romanzo del nostro una vera sovrapposizione, non sono fusi con gli spiriti dell'opera, sono un dissidio, non un'armonia. Ora, questa antitesi è l'indice di antitesi più profonde, che sono nell'anima del poeta e ne costi-

tuiscono il carattere più peculiare. Della perplessità, dell'incertezza, delle contradizioni nel mondo spirituale del Fogazzaro, io discorrerò più avanti. Qui basterà dire che da quelle qualità negative sono smezzati e paralizzati tanti personaggi, che più direttamente esprimono il credo dell'autore: e che — singolarità notevolissima — il Fogazzaro si sdoppia e si moltiplica: e ciascuno dei due o più Fogazzaro — il Fogazzaro sentimentale e quello farsaiuolo, quello che prega e quello che tiene conversazione nei salotti, quello che ha letto i mistici e quello che ha imparato Darwin, quello che fa l'aristocratico e quello che fa il socialista — si esprime per conto suo ed autonomo. Questa non è l'obbiettività dei grandi artisti. L'artista, pur rappresentandole in tutta la loro pienezza, sa dominare le sue creature, collocarle in tale ordine e in tale prospettiva, che quelle che sono le idee fondamentali del suo mondo emergano in piena luce. Il Manzoni ci dà un Conte Attilio simpatico, come sono simpatiche tutte le figure sincere; ma nessuno aderisce al Conte Attilio, perchè l'autore non gli aderisce lui. Alla mensa di Don Rodrigo, ciascuno dei commensali giudica del duello del tutto in armonia col credo della classe a cui appartiene; ma quando del duello giudica padre Cristoforo, i commensali ridono, ma non ride il lettore; perchè l'autore, nel giudizio del frate, ha espresso il giudizio suo proprio. Invece davanti a Piero Maironi, così strano, chi non dubita, col medico del manicomio, che egli, anzichè un futuro Santo, non sia un prossimo futuro pazzo? Chi, tra le donne scettiche e i loro amanti religiosi, non è per quelle donne? Gli è che l'opera

d'arte grande — espressione fantastica del mondo interiore del poeta — è, come quel mondo, serenità, organismo, subordinazione di parti a un tutto; ma perchè ciò avvenga, si richiede un fulcro, un nodo centrale di pensiero: che è ciò appunto che manca al nostro scrittore. Quello che accadde al Carducci, che fermò via via i sempre nuovi atteggiamenti dello spirito suo di fronte alle cose — e venne così a cadere in contradizioni, che possono far riprovare l'uomo, ma nulla infirmano del valore intrinseco di quella poesia: perchè ciascuna lirica o gruppo di liriche carducciane rappresenta un momento spirituale per sè stante e sinceramente espresso —; accadde anche al Fogazzaro; salvo che gli elementi contradittori appaiono in esso l'uno di fianco all'altro, nell'ambìto di una stessa opera, nella figurazione di un medesimo personaggio; e quindi con grave detrimento di quell'arte, la cui forza è per tanta parte nell'unità dell'impressione. I personaggi maggiori dei romanzi fogazzariani — quelli almeno che dovrebbero portar nel mondo le idee del poeta — escono infermi e paralitici dalle mani del loro creatore. Rappresentano lo sforzo, che è tutto il contrario della forza. Periscono sopraffatti, dopo una lotta tanto più sterile, quanto più angosciosa, e nella quale entrano con la disposizione o la rassegnazione ad essere vinti. Il poeta non ha avuto sufficiente fiducia in quei suoi protagonisti, perchè non l'ebbe sufficiente nel mondo teorico, che quelli dovevano incarnare. Letto un romanzo del Fogazzaro, non ti sarà facile scorgere l'idea madre del libro: dico quell'idea di cui il romanziere ha voluto cantare la vittoria o, sia pure, lamentare la disfatta. Chi, per esem-

pio, non conoscesse del Fogazzaro che il *Santo*, potrebbe domandarsi se l' autore non avesse voluto rappresentare in quel libro il pieno fallimento della santità.

Se non che il Fogazzaro ha sentito che i suoi protagonisti sono lui, ma non tutto lui: sono quello che egli vorrebbe essere, non quello che dura ad essere. Quei protagonisti — salvo l'erotismo — non hanno di proprio che l'orgoglio: l' infeconda eredità toccata alla nostra generazione. Il Fogazzaro non si affeziona a quelle sue creature. Ha coscienza che esprimono un mondo fittizio, un mondo di ambizioni, che non dà nessuna intima pace, che non ha nessun intimo valore etico. Sente che l'umile bontà quotidiana della vita comune, che l'umile fede della tradizione valgono molto di più. Quindi nei romanzi fogazzariani abbondano personaggi, che, se non l'antitesi, sono la correzione dei protagonisti, e sono assai più cari e più vivi di essi: i personaggi che incarnano ciò che la vita ha di più semplicemente e più costantemente apprezzabile. Dalla sua agitazione perpetua, pentito delle sterili e amare audacie, lo scrittore si rifugia in un mondo tranquillo, di solida bontà tradizionale, e qui finalmente si posa. Ecco creature indimenticabili di ingenua bontà: Edith, Steinegge, i Topler, Noemi. Ecco vecchi, incompresi, sopravvissuti, voci dolci, voci austere del passato, rimprovero vivente alla generazione nuova, che non ha di suo che la vanità irrequieta e triste. La nobiltà e il clero, che sono tanta e tanto significativa parte del passato, ritornano, sotto luce benigna, nei romanzi. In mezzo alle molte donne futili o malvagie della nobiltà, ci sono antichi signori tra accigliati e scabri, e pur pieni di delicatezze squi-

site e di sensibilità profonde; come il conte Ormengo, e Marcello; ci sono uomini che sembrano scettici ed egoisti e bizzarri, e sono eroici di affetto e di indulgenza, come il conte Lao. Appaiono sul proscenio dei romanzi preti giovani e battaglieri, ardenti di fede in una riforma cattolica; ma Don Innocenzo, Don Aurelio e Don Clemente non valgono il vecchio don Giuseppe Flores, rappresentante, sia pur con qualche timida tendenza modernistica, del cattolicesimo tradizionale.

Giacchè nel mondo della tradizione, nel mondo che non impone, anzi esclude il tormento dell'individualità, hanno pace i sentimentali. Non per nulla il romanticismo si confuse in tante parti con la restaurazione. Il Fogazzaro ritorna al suo vecchio caro mondo con l'impeto lacrimoso di chi ritorna finalmente alla patria, e giura di non abbandonarla più. Checchè l'ambizioso pensiero fantastichi di rinnovamenti, il cuore rivuole il passato, rivuole la bontà semplice ed eroica dei vecchi, la fede all'antica, che non ammette discussioni, che non si vergogna di apparire quello che è sempre stata, che si traduce in buone opere, in rassegnazione ilare, non ostentata come penoso sacrificio alla volontà divina. Appunto perchè tutto pieno del senso e della poesia del passato, e rispondente perciò alle tendenze più schiette del romanziere, il *Piccolo mondo antico* è un capolavoro. Il Fogazzaro è in uno stato perpetuo di conato verso idealità trascendenti; ma rimane aderente alla realtá del suo mondo morale, come non seppe mai uscire dalla realtà del mondo sociale in cui visse. Fu un difetto e fu una fortuna. Un difetto, perchè nacquero i protagonisti falliti ed irreali, che vorrebbero rappresentare in atto quelle idealità; una fortuna,

perchè poterono prosperare tante altre creature, specialmente femminili, che esprimono con immediata schiettezza tutto ciò che la vita affettiva ha di più normale e di più vigoroso. A questa perpetua immaturità del romanziere al suo pensiero teorico, a questo costante prevalere del sentimento comune, a questo aspirare desolato ad un equilibrio fra l' intelletto e il cuore, tra il passato e l'avvenire, tra la fede e la filosofia, tra la teoria e l' opera, si deve anche quel non so che di violento, di angoscioso, che pervade il romanzo fogazzariano, e che lo rende suggestivo, contro e sopra ogni critica. Molti lettori hanno vissuto in sè, consapevolmente o no, il dissidio intimo e irrimediabile dell'autore.

IL DIO DEL FOGAZZARO

Il Fogazzaro non ha, veramente, una storia interiore. Momenti spirituali mancano nella sua produzione. Egli rimane il romanziere di *Malombra:* l'ultimo romanzo riproduce, sino nei motivi e nell' intreccio, il primo. La fecondità stessa del Fogazzaro è la prova del manco in lui di uno sviluppo e di un progresso. Si capisce come chi ha scritto i *Promessi Sposi* non senta il bisogno di scrivere ancora. Ci sono opere, in cui si esprime e si esaurisce tutta quanta una individualità spirituale perfettamente matura ne' suoi elementi fantastici, sentimentali, logici. Una volta raggiunto un equilibrio, succede una stasi. Ma questo equilibrio non è raggiunto mai dai sentimentali: la sentimentalità indica uno stato di brama, che non si soddisfa pienamente mai: di qui la loro fecondità: ripetizione, più che fecondità.

Ma il Fogazzaro ha pur voluto innestare sulla sua passionalità tutta una speculazione teorica, che non corresse già quella passionalità, ma ne fu alla fine riassorbita, così come ne era stata generata. Di quella speculazione i lati sono due: il religioso e il filosofico; questo subordinato a quello. La speculazione religiosa è costante nella vita spirituale del Fogazzaro, e pervade, più o meno, tutta la sua opera letteraria. La specula-

zione filosofica ha il suo culmine nel periodo di sosta, che intercede fra *Mistero del poeta* e *Piccolo mondo antico:* a mezzo della attività artistica dello scrittore; ma poca influenza ha nell'arte fogazzariana: si sfoga, per fortuna di essa arte, in discorsi e conferenze. Dal punto di vista del contenuto religioso, i romanzi del Fogazzaro si potrebbero dividere in due gruppi: uno costituito da *Miranda, Malombra, Daniele Cortis, Mistero del poeta*: nel *Cortis* l'idea religiosa tende a estrinsecarsi in azione politica: negli altri romanzi rimane allo stato di nebulosa mistica. Il secondo gruppo sarebbe rappresentato da *Piccolo mondo antico, Piccolo mondo moderno, Santo.* L'idea religiosa si tempera nel primo romanzo con l'idea patriottica, e con elementi tutti umani: si afferma come ostile negazione di invecchiati elementi formali del conservatorismo cattolico in *Piccolo mondo moderno:* riapparisce fortificata di filosofemi e di postulati scientifici, ricca di possibili trasformazioni e di penetrazione nella vita morale e sociale, nel *Santo. Leila,* se materialmente compie la quadrilogia iniziata da *Piccolo mondo antico,* idealmente è poco meno che la negazione del *Santo.* Il protagonista Alberto, il discepolo diletto del Santo, si stanca assai presto di fare, nonchè l'apostolo, ma anche solo il conferenziere delle idee del maestro: donna Fedele, pur nella sua avversione alle ipocrisie e ai raggiri presbiterali, è l'esponente della religiosità del libro; ed esprime quanto ha di buono e di vitale il vecchio cattolicesimo.

Ma è inutile soggiungere che questa divisione è estrinseca e parecchio arbitraria. Il Fogazzaro perdura romanziere d'amore: anzi, del suo con-

sueto idillio d'amore. E se un interesse destano le sue concezioni religiose, teosofiche, filosofiche, politiche, è anche questo un interesse passionale: è l'interesse che si prova, vedendo la lotta, sia pur vana, di un nobile spirito, che vuol conquistare (e non gli riesce) l'equilibrio tra la volontà e l'istinto, tra il divino e l'umano che sono in noi: e vuol giustificare in nome di alti principii e quasi di leggi fatali quelle che sono le miserie e i traviamenti più comuni del nostro povero cuore. La religione e la filosofia del poeta sono in un travaglio perpetuo di formazione. Tutto il loro significato sta appunto nel non essere conchiuse, nè ferme, nè rassodate, mai. In tanto vale il mondo teorico del Fogazzaro, in quanto integra e commenta la sua natura di sentimentale, e ne è alla sua volta integrato e commentato.

Discorrerò qui della religiosità del Fogazzaro: la quale, appunto perchè tutt'uno col sentimento, manca della calma serena e sicura di una fede. Il Manzoni potrebbe sembrare meno religioso del Fogazzaro: egli non parla di pratiche, di sacramenti, di culto; perchè la fede ha la sua verecondia come l'amore, e non la si sciorina ad ogni momento. Ma la fede — si sente — è la premessa di tutto il mondo spirituale del Manzoni. Quella fede è l'unità di misura per le valutazioni dello scrittore, giustifica il suo spirito negativo, è il limite alla sua satira. L'idea religiosa si sente per tutti i *Promessi Sposi*: è essa che dà coesione di organismo alle parti, che dà significazione al tutto. È verità assiomatica. Perciò il poeta non ci si richiama direttamente quasi mai. Il Fogazzaro si deve invece richiamare ad ogni tratto al suo credo religioso. Si direbbe che abbia paura

di essersene dimenticato. Ha bisogno di ritrarlo nelle forme più vivaci, più tangibili; deve descriver riti, messe, chiostri, chiese: ha bisogno di persuadere, non meno agli altri che a sè, l'efficacia della propria fede. Ma è una fede tanto più debole, quanto più fa la voce grossa. Io credo che il Fogazzaro abbia sentito Dio assai più come rimorso, che come elevazione e pacificazione. I suoi credenti sono posseduti dal terrore di Satana, assai più che dalla fiducia in Dio. E quel Dio è costruito dal sentimento, assai più che scaturito dalle profondità della coscienza.

Certo, vi è anche nella produzione fogazzariana il Dio cristiano, foggiato dal dolore e dal terrore e dalle speranze dei secoli: il Dio tradizionale: ed è questo vecchio Dio quello che parla veramente al cuore dello scrittore, quello in cui hanno pace i più cari e buoni de' suoi personaggi. Ma il Dio, che il Fogazzaro si sforza di predicare e di bandire, è un altro: è un Dio privo di ogni efficacia: necessario non meno alla passionalità del poeta, che alla sua arte: irradiazione dell' una, complemento dell' altra.

Confessa il Fogazzaro di essersi, negli anni della giovinezza, esaltato in letture di misticismo orientale. Anche più tardi, i fenomeni dello spiritismo gli sembrarono il fondamento di una nuova scienza dell'anima, onde si potesse esperimentalmente provare la sua autonomia ed immortalità. Ora, il Dio del Fogazzaro è pur sempre un Dio da teosofia, più che da teologia: come è teosofica la credenza nella plurimità successiva delle vite in uno stesso individuo – su cui poggia la favola di *Malombra* –, teosofica la credenza nei sogni e nelle visioni e in altri misteriosi contatti diretti con la Divinità –

che si rivela in *Miranda*, in *Mistero*, in *Piccolo mondo moderno*, nel *Santo* —, teosofica la credenza che l' espiazione delle anime debba accadere in questo mondo, fra gli uomini: professata anche dal Santo. Ma queste concezioni teosofiche, che ad altri potranno sembrare poetiche, ad altri barocche, derivano dalla incapacità del poeta a spogliarsi dei caratteri della sua individualità contingente. Egli non sa concepire Dio che sotto sembianza di uomo: come non sa concepire una vita futura, che non sia la continuazione della presente. La credenza in un' altra vita è in lui determinata dall' incapacità a rinunziare a questa: i modi di quell' altra vita, saranno i modi di questa: e perchè tutta la vita spirituale del poeta si riassume nell'amore, l'altra vita sarà la libertà di poter finalmente amare — non nelle anime solo, ma anche nei corpi divinamente spiritualizzati — le creature, che i terrori del senso o le necessità sociali ci contesero di amare pienamente qui: il Paradiso continuerà l'idillio d'amore iniziato sulla terra. Questo pensiero è costante nel Fogazzaro; è l' amara consolazione nei distacchi violenti, nelle partenze senza ritorno, nelle morti delle persone, che più si amarono. Forse, chiunque è stato costretto a spezzare una passione troppo dolce, o chiuderla nel suo cuore, ha pensato, sia pure per un momento, a una vita meno illogica o meno iniqua della presente, a una vita, in cui ogni più alto amore non sarà più nè una colpa, nè una vergogna. Ora, il Fogazzaro ha universalizzato, ha conferito dignità di credenza religiosa a questo bisogno di consolazione interiore. Egli non può rassegnarsi a non amare. E il suo Dio in tanto vale, in quanto assicura a' suoi credenti la con-

tinuazione e l'adempimento di ciò che nel mondo ebbero più caro.

È un Dio antropomorfo, oppure esteriore: tanto più esteriore, quanto più per rivelarsi ha bisogno del miracolo; dico del miracolo nel senso tradizionale ed angusto della parola. Dio parla per visioni in *Miranda* e nel *Mistero*. Ma anche quando il pensiero religioso del Fogazzaro sembra più maturo e più serio, il macchinoso soprannaturalismo non manca. Piero Maironi si converte mercè di una visione che gli rivela il futuro; e la sua vita e la sua morte coincidono poi coi momenti di quella tanto oscura e tanto puerile visione. Il Fogazzaro ha pensato forse alla conversione tradizionale: che è un intervento miracoloso, fulmineo, della Grazia divina nell'anima e nella volontà del peccatore. Ma questo stesso concepire la conversione come qualche cosa di estrinseco all' uomo — quando già al Manzoni era apparsa come un movimento tutto interiore e coincidente con una elevazione moraie — è segno che il Fogazzaro non l'ha sentita in ciò che essa ha di più sostanziale e di più vivo, e che gli è piaciuta piuttosto per la sua capacità di effetti scenici. Non ha ricordato che la conversione di S. Agostino — l'unica documentata — accade, almeno per quanto riguarda lui, senza nessun miracolo Non ha inteso che il più grande miracolo che opera Dio, è quello di rivelarsi alle anime senza miracolo nessuno: è quello di indurre nelle anime una pace, una consolazione, una operosità nuove.

Ma come per il Fogazzaro il miracolo è il soprannaturale o l'innaturale, così Dio si rivela a lui come arbitrio cieco e crudele. L'opera di quel Dio diventa tutt' uno con la legge inesorabile della

Evoluzione, che non si compie che con sacrifici ed istrazi: così almeno l'ha giustificata talvolta lo scrittore; in realtà quel Dio assomiglia al capriccioso Fato antico: o domanda vittime, come il vecchio Jehova; con questo in peggio: che Jehova aveva da pensare alla salute di tutto un popolo, e il Dio del Fogazzaro pare non abbia altra preoccupazione che di unire o di separare due innamorati. Ora, in un racconto che sia veramente di spiriti cristiani, non può non disegnarsi un'alta legge di giustizia, un'alta sapienza, in armonia con ciò che di eterno ha la giustizia e la sapienza degli uomini, anche se in contraddizione con ciò che essa ha di parziale e di effimero. *Guerra e Pace, Risurrezione*, i *Promessi Sposi* sono esempi di ciò che io dico. Ma questa legge superiore la si cerca invano nel Fogazzaro. Sul caos dell'azione, sul tumulto degli uomini, non passa, serena e vincitrice e domatrice, la volontà divina. Dio rimane soffocato; la sua voce non si intende più nel trambusto. Il Fogazzaro vuol far piangere con lo spettacolo di sventure immeritate. Di sventure immeritate ha riempito i suoi romanzi. Nel concetto cristiano la sventura non può essere crudele giuoco del caso; deve essere espiazione o preparazione. Ma dove è la giustificazione dei dolori e delle morti, che nel Fogazzaro opprimono i più buoni? Non si sa quali colpe questi buoni purghino, quale bene spirituale preparino a sè o ad altrui. Si piange dinanzi ad essi; ma di un pianto che sa di protesta contro una legge, dietro la quale sta un Dio assai più imperscrutabile, che giusto o giustificabile. Per compenso, non si vede mai nel Fogazzaro un ribaldo punito; anzi, un ribaldo, che, a lungo o a breve

andare, non sia fortunato. Considerato nell'insieme, il romanzo fogazzariano indica quasi sempre il trionfo del male, del volgare, della materia, o delle forze spirituali inferiori. So che la tragedia non significa altro. Ma anche so che la tragedia non è — appunto perchè non può significare altro — un genere cristiano. Lo scrittore cristiano non può ammettere il trionfo del male: o almeno deve spiegarlo così, che non resti turbata da nessun senso di disperazione la coscienza di chi legge. A che diverso pianto commuovono la Luisa sul cadaverino di Ombretta e la madre, che nei *Promessi Sposi* porta la bambina morta sul carro dei monatti!

Ma anche guardato più da vicino, anche guardato dal lato positivo e nel suo intervento diretto nell'azione, questo Dio fogazzariano, con tutte le sue tremendità profetiche ed apocalittiche, è un ben povero Dio! Dato il contenuto erotico dei romanzi, Dio ha principalmente l'ufficio di intervenire — o direttamente, per voci misteriose e per visioni; o indirettamente, col suscitare ostacoli inaspettati —, a dire il *basta*, quando i vellicamenti platonici e mistici de' suoi eletti sono per rompere nel peccato; e questi eletti credono talvolta — come il poeta del *Mistero* e come Piero Maironi — che sia Dio stesso a preparare le più comode occasioni ai loro ardenti colloqui, ad annodare gli avvenimenti, perchè si adempiano meglio le loro brame. Il Fogazzaro non ha sentito la inopportunità di incomodar Dio in certi momenti e per certe contingenze! Quella sua incapacità a rinunciare a ciò che la vita offre di più caro, come gli ha fatto immaginare un'altra esistenza, dove si continuano gli amori di questa,

così gli ha fatto pensare un Dio, la cui principale e più seria occupazione è di favorire o contrastare o purificare gli amori umani: un Dio, che verso questi amori è di una grande tolleranza, contentandosi, come un buon prete cattolico, che siano salvate le apparenze, o poco più. Ora, il peccato è nell'anima, e non negli atti esteriori. Dio non è soltanto lo scrutatore delle reni, ma anche dei cuori. Chi ha guardato una donna con desiderio, quegli ha già commesso adulterio, insegna Cristo. Nel campo degli spiriti, ha valore lo spirito per sè medesimo. Ma il Dio del Fogazzaro non è così rigoroso come Cristo. Se si togliessero via anche i desideri, dove andrebbe il romanzo, o a che si ridurrebbe? Il Dio del Fogazzaro è un Deus ex machina dell'azione erotica del romanzo; e non ha efficacia nessuna. Se ci si domanda quali virtù, normalmente e semplicemente umane, Egli inspira a quelli che sembrano o si vantano più pieni di Lui, la risposta non fa nessun onore a quel Dio. I protagonisti fogazzariani più esaltati di Dio sono i personaggi meno moralmente simpatici dei romanzi. Ne riparlerò più in là. Qui basterà ricordare che quei protagonisti sono tutti più o meno sensuali, egoisti, orgogliosi e falsi; tutti si orientano verso Daniele Cortis, che il barone Sant'Elia definisce così bene: Padre Daniele della Compagnia di Gesù.

I cristiani personalmente buoni e simpatici spesseggiano, sì, nel romanzo fogazzariano; ma sono i cristiani della fede semplice e tradizionale; non della fede, in cui l'autore crede di aver portato un pensiero di riforma, mentre non vi ha portato che il travaglio e il dissidio del suo spirito. Il Dio più propriamente fogazzariano traluce a' suoi eletti

come un imperativo misterioso e pauroso, come un desiderio irraggiungibile; li lascia dibattersi in uno spasimo perpetuo e vano; non conferisce loro quella calma serena e impassibile, che è l'indice e la condizione prima della forza. Permette che dopo lunghe lotte siano sconfitti, come si infrangono contro la realtà le energie fittizie e illusorie del sentimento. Che Dio è questo? Che efficacia può avere la fede in Lui? Tanto poca, che le donne del Fogazzaro, incredule e scettiche, sono generalmente assai più forti dei loro credenti e mistici mariti ed amanti: più forti, più sennate, più spiritualmente complete; più care. Che alla fine si arrendano ad accettare la fede degli uomini che hanno amato, non significa nulla. La conversione della donna dallo scetticismo alla fede dovrebbe essere il punto centrale della più parte dei romanzi fogazzariani; invece su quel punto, e sulla metamorfosi interiore della donna, l'autore trapassa generalmente. E le conversioni sono determinate da cause di ordine meramente affettivo e di valore parziale e contingente. Luisa si converte, perchè il credo cattolico le dirà che potrà rivedere la sua bambina, la quale non può rassegnarsi a considerar come morta. Ieanne si converte, quando vede il suo Benedetto moribondo, e bisogna che l'agonizzante si estingua colla gioia di saperla credente. La santità di lui non era bastata a convertirla. Ma perchè in questo Santo, così inefficace anche sull'anima che più lo ha amato, si raccoglie e si figura tutta la religiosità del Fogazzaro, io voglio intrattenermi un poco a considerarlo.

IL SANTO

Io penso a quel santo, che è il Brand di Ibsen: una tremenda giustizia, una sicura volontà, un elevarsi via via ad una moralità sempre più austera; poi l'abbandono anche dei pochi fedeli ultimi: poi la rovina: il cadere vittima della propria sublimità spirituale. Anche penso ai santi autentici: a S. Paolo, a S. Agostino; anche a S. Domenico, anche a S. Ignazio. Energie potentissime: nascono da uno stesso tronco gli eroi e i santi: quei santi almeno. Quei santi hanno tutti del profeta, dell' apostolo, del soldato: anche l'umile S. Francesco si presenta al papa « regalmente ». I santi sono cuore e intelletto e braccio: amore e odio: forti senza sforzo, frecce che sanno di colpire nel segno. Il miracolo li accompagna; ma non è in quel miracolo la loro vita: il miracolo è la loro stessa fede, la loro coscienza di essere uniti a Dio, di dover dominare il mondo, umili perchè strumenti di Dio, ma invincibili, perchè strumenti di Dio. Sono tutto a tutti; ma tutti devono essere a loro. Sembrerà che accettino le vecchie istituzioni, le vecchie morali; in realtà saranno quelle istituzioni e quelle morali ad accettarli; e si rinnoveranno al loro contatto. Nell'impeto della reazione, i santi potranno essere schiacciati; la loro morte sarà anch'essa una affermazione di forza: la prova provante della loro fede: un martirio, non un'agonia.

Il Santo del Fogazzaro è la negazione di ogni energia nell' opera e nella volontà. Giovinetto, è un sognatore mistico, che tuttavia non ha nessuna eroica voglia religiosa: non quella del sacrificio per il prossimo, non quella di propagare la fede, non la sete del martirio. Nel solitario monastero di Praglia si è veduto, nell'avvenire, monaco, non altro. Giovine e uomo, è un dilettante di molte cose: di amministrazione, di socialismo, di clericalismo; ma nessun calore, nessun entusiasmo; fa tutto per forza, o per far qualche cosa: il suo più energico atto di uomo pubblico, è un atto negativo: la dimissione da sindaco.

Questa larva melanconica non ha di suo, che la miseria della sensualità: di una sensualità ossessionante: di cui ha un terrore e una brama da ammalato. La prima violazione del pudore ha destato in Piero Maironi tale nausea, che per la paura di risentirla, ha preso moglie. Per cacciar le immagini proterve lasciategli nell'anima da una cameriera tentatrice, ricorre a delle discipline da S. Gerolamo. Per vincere l'amore nascente per Ieanne, pensa subito di farsi monaco. Don Giuseppe Flores lo dissuade; ammonendolo che ciascuno può crearsi il suo rifugio contro le passioni dentro di sè: e che grande rimedio contro di esse è il lavoro. Ma Piero Maironi sa di non poter bastare a sè medesimo: ha bisogno che la volontà degli altri agisca sulla sua: perchè la volontà sua è del tutto inefficace. Se non che, Dio ha permesso che a Praglia, dove egli era andato per raccogliersi in una meditazione sentimentale di Lui, venga, su' suoi passi, Ieanne. Dunque, Dio non ha ascoltato le sue preghiere: lo ha deriso; bisogna sconfessarlo; il già assetato di ascetismo non va più a messa, mangia di grasso il

venerdì; e non inizia già una speculazione ed un' opera atea, ma rompe nella passione vietata; e quella passione è lussuria cieca: è rinunzia ad ogni dovere, ad ogni idea di vita pubblica, ad ogni programma di giustizia: è l'oblio della povera moglie demente: è l'egoismo fino alla nausea.

Ma Dio è buono. E a questo nevropatico si rivela, insistente, con prodigi. Dio lo strappa all'imminente peccato coll'annunzio che la moglie Elisa è moribonda e vuol rivederlo. Dio, nella chiesetta del manicomio, gli manda la visione, nella quale egli vede oscuramente tutto il resto della sua vita. Si sa: Dio concede la sua grazia a chi Egli vuole e spesso a chi meno la merita: il fango immondo può diventare il calice del convito: Cristo non solo si rivela quando guarisce gli infermi; ma anche, e più, quando risuscita i morti. Ma, lasciando che a questo desolante concetto paoliniano ed agostiniano è stata imposta la morte per esaurimento nella chiesa cattolica: lasciando che esso discorda troppo dal cristianesimo illuminato e in armonia con la ragione, che vagheggia il Fogazzaro; è facile rilevare che il romanziere ci ha dato della conversione di Piero il lato meramente esteriore e teatrale. Nè ci ha detto quale voce dell'anima del peccatore gemeva — sia pur inconsapevole — verso Dio; nè ci ha rappresentato la rinnovazione interiore del convertito.

Poichè, anche ritornato a Dio, anche Benedetto, Piero Maironi permane sostanzialmente il sensuale, l'egoista, l'abulico di prima. Se prima era un peccatore impotente, poi sarà un santo a mezzo. La donna, anzi la femmina, sarà pur sempre la sua ossessione. La nuova fede, la nuova comunione

con Dio non gli ha ancora dato nessun coraggio contro la donna, nessuna fiducia in sè, nessuna capacità a redimero per la forza dell'amore divino colei, che continua a profferirgli l'amore terreno. Nella Chiesa di Santa Scolastica, Ieanne aspetta muta una sua parola, un suo ordine. Egli non ha nessuno slancio di quella carità, in cui si sublima l'amore. Egli pensa ancora a sè, a sè più che mai. Se prima non pensò che alla sua gioia, ora non pensa che alla sua salute. Tace: licenzia la donna: la chiamerà a suo tempo. Non le scriverà neppure, quando ella, lontana, gli chiederà consigli spirituali: le farà rispondere da Noemi. Nè parlerà direttamente a questa Noemi, quando vorrà convertirla al cattolicesimo: temerebbe di far di lei un'amante, anzichè una neofita. Benedetto è ancora il Santo secondo lo concepisce il volgo, il quale non vede altro peccato, altra tentazione, altra battaglia, che quella dei sensi: è l'asceta della Tebaide; con questa differenza: che il negare la carne e l'attestare lo spirito di fronte all'edonismo e allo scetticismo di Alessandria poteva essere eroico, come ogni battaglia contro sistemi e morali trionfanti; ma l'ascetismo di Benedetto non ha nessun carattere di reazione ad una società, che soffre e travaglia troppo, per esser molto o tutta sensuale. E gli asceti della Tebaide entravano liberi le solitudini dei deserti; Benedetto accetta l'ascetismo organizzato e tradizionale, ed entra in un monastero. Non sente fluire dalla coscienza, come da propria fonte, la voce di Dio; ma si lascia guidare ed ammaestrare da padre Clemente.

E che cosa vuole Benedetto? Molto e niente. Non vuol farsi monaco, e non gli par vero di vestirsi da converso. Lavora nell' orto, e studia

nella biblioteca. È ancora l'infingardo d'una volta. Socialisteggiante, aveva pensato di vivere operosamente per il partito, magari lavorando da operaio nelle officine del Belgio. Ora non ha più nessuna voglia di fare. L'antico socialista cristiano avrebbe dovuto scegliere l'ordine di San Francesco; invece preferisce l'ordine dei Benedettini: un ordine esauritosi fin dal Mille, cioè da quando la vita attiva era per produrre nella politica i Comuni e nella chiesa il francescanesimo. Nè Benedetto vuol già riformare il monacato benedettino. Egli ha sentito il fascino poetico dei venerandi monasteri di Subiaco e di Santa Scolastica, non ha voluto avvertire quanto nell' ordine c' è di inanimato, di meccanico, di industriale. Benedetto, come tutti i protagonisti fogazzariani, come tutti i sentimentali, non prende di fronte la realtà; preferisce subirla, purchè gli sia consentito di piangere, o di farsi compiangere: che torna lo stesso. Accetta in pace la ramanzina del villano abate: in pace lascia il monastero: in pace il suo rifugio di Ienne. Nè quando, padrone de'suoi atti, esplica la sua energia individuale per la riforma cattolica, Benedetto è più efficace o più virile. Già, egli non opera, ma parla molto più. Una conferenza, a Roma, in un circolo di cattolici riformisti: una predica, tendente al lacrimoso, sui quattro spiriti nemici della Chiesa, davanti al papa: due sermoni, tendenti all'apocalittico, al ministero dell' interno, uno pel ministro, l' altro pel sottosegretario; sono ciò che di più e di meglio fa il Santo a Roma: sono, almeno, le scene maggiori che lo ritraggono. Il dramma della santità manca; resta ciò che tante volte sostituisce il dramma: la declamazione e la scenografia.

Piero Maironi ha lasciato tutto il suo a Don Giuseppe Flores, perchè lo distribuisca, per la maggior parte, ai poveri. Ma si direbbe che con questo testamento si sia liberato e dalle sue proprietà e anche dall'incomodo di dover fra i credenti fare altro che mortificarsi e predicare. Il Fogazzaro non volle di Benedetto fare il profeta degli Anabattisti di Monaco: oggi il profeta non può che venirsi trasformando in un David Lazzaretti. Sia. Ma il Santo dimentica anche la carità: dimentica almeno che la carità è lotta, contrasto, organizzazione, opera. Le plebi del Testaccio si stipano attorno a Benedetto; ma Benedetto, che cosa fa per esse? Porta fiori e parole di conforto a un povero ex-prete moribondo: poco. Non lo vediamo mai vivere la vita degli umili, elevarli, difenderli, disciplinarli. Egli si limita a fare il giardiniere *gratis* nella villa del prof. Mayda. Attività tutta georgica e idilliaca e poltrona. S. Paolo era tappezziere. È già altra cosa, che un inaffiatore di giardini. La ritrosia del sentimentale a guardar nel profondo della povera e triste società umana, non ha conceduto all'autore di portare il suo Santo là, dove più avrebbe esercitato la carità di Cristo, là, dove certo l'avrebbe portato il genio cristiano del Tolstoi: nei carceri, negli ospedali, negli ergastoli d'ogni maniera, dovunque si soffre e si bestemmia e si espia.

Nè giova il dire che la fede non è solamente opera, non è solamente giustizia; ma anche, e sopratutto, consolazione interiore; come lo è ogni sistema — anche non religioso — che dia una risposta ai più dolorosi perchè della vita. Benedetto non conosce l'intima gioia del santo: la « pace, che il mondo irride, ma che rapir non può ». Egli

non ha mai un sorriso. La sua figura, anche la fisica, si impone per le caratteristiche dell'ascetismo, per la magrezza e il brillore febbrile degli occhi, non per la maestà tranquilla, che irradia dalla fronte di chi ha superato le cose e se stesso. Nessuna letizia, nessun abbandono fraterno, nessuna agape, nessuna fiamma d'amore intorno a lui. Egli non esercita altro ufficio che di maestro; ma di maestro che sermoneggia, non di maestro che crea. I suoi discepoli sono dei nomi, o poco più. Massa amorfa, figure indecise di adolescenti, di giovani preti: sulle cui teste si è posata la mano del Santo, ma senza infondere le energie indomabili del Paracleto. Il diletto di quei discepoli, l'Alberti, conterrà tutta la operosità dell'apostolo nei confini modesti del conferenziere. E poche beghe di preti e un amore contrastato basteranno a fargli dimenticare, nonchè le idee di riforma cattolica, ma anche, senza più, il Dio del suo maestro. Don Aurelio, l'altro dei carissimi discepoli, sarà un santo anche più negativo di Benedetto; e non saprà che rinunziare, subire, perdonare: la sua virtù si estinguerà inutile. L'interesse per Benedetto, è fatto di commiserazione; e commiserare significa spesso compatire: significa guardare il commiserato un po' dall'alto. A Benedetto ci si affeziona, qualche volta, per la pietà grande che spira il suo sacrificio inutile, il suo inutile martirio.

Giacchè questo riformatore della Chiesa è una vittima, come fu vittima il Fondatore. Ma che troppo minor vittima, a riflettere un poco! Benedetto non può dire di sè le amarissime parole: le volpi hanno le loro tane, e il figlio dell'uomo non ha dove posare la testa. Egli vive, come che sia, ma al si-

curo, nel monastero. Poi, a Jenne, a Subiaco, a Roma, è una gara per ospitarlo. Il giorno che è costretto ad andarsene da Jenne, tu credi che Benedetto sia per avviarsi al più duro dei pellegri naggi, verso l'apostolato. Non ancora. Prima un signore lo veste dignitosamente, poichè gli era stato tolto l'abito di converso: e poi i Selva lo tengono con sè a Subiaco, finchè egli, rinfrancato, potrà andare a Roma. Una sera — la più triste delle sue sere — esce dal colloquio col ministro con il corpo e lo spirito estremamente abbattuti; al portone è pronta la carrozza di Jeanne: e quella carrozza — colle ruote gommate, ci fa notare l'autore, e i sedili profumati di ireos — lo porta fino a Villa Mayda. Potrei moltiplicare gli esempi di questi conforti al martirio di Benedetto. E neppure le sue sofferenze morali sono eroiche. Non prova mai la desolante solitudine. La sua propaganda accade senza ostacoli. Ad un certo punto del romanzo, il lettore dubita che il Santo predichi davvero nelle catacombe; ma era una burla: le catacombe sono una sala di Via del Gesù. Il Santo non predica nelle piazze, non nelle officine, non nei luoghi pubblici; e non vuole contradittorii: il pubblico è disposto all'applauso entusiastico, anche prima che il Santo parli: nessun Trasimaco si trova fra gli uditori. Le signore, non potendo intervenire, ascoltano dietro gli usci. E questo Santo caro alle signore, protetto da una dama amica degli intrighi, come Donna Albacina, moglie del sottosegretario degli Interni, diventa così un Santo peggio che addomesticato, continua ad essere l'Enrico e il poeta del *Mistero;* salvo che, invece di intrattenere le uditrici coi suoi versi, le intrattiene con le sue conferenze.

Che se questo Santo non rivive la vita, anche meno rinnova la morte del Cristo. Nulla, negli ultimi giorni di Benedetto, che somigli l' agonia di Getsemani, o il processo davanti a Pilato, o il supplizio del Golgota. Caifas, Anna e Pilato sono un questore, un ministro e un sottosegretario, che consigliano Benedetto ad abbandonar Roma, e ritornare alla sua Valsolda. Viaggerà in prima classe. Il morituro non griderà: Padre, perchè mi hai abbandonato? Anzi morirà contento di veder adempiuta in tutti i particolari la visione già mandatagli da Dio; e quindi certo di addormentarsi in Lui. E non muore Benedetto su una croce; ma in un letto, e con tutte le condizioni, che possono rendere meno amara la morte. Lo cura un medico primario: lo vigilano le suore. Viene il suo Don Clemente a confessarlo, e a portargli l'abito da converso; tutte le persone che più ha amato sfilano davanti a lui: anche Jeanne; per fargli intendere che la fede di lui è ora anche la fede sua. Forse, la più parte degli uomini non possono sperare di morire così magnificamente e teatralmente; come è anche vero che molti uomini, senza essere, nè credersi santi, vivono una vita di ben altre sofferenze, che quella di Benedetto.

Così che questo santo non si impone nè colla fede ardente, nè colla carità operosa, nè con il sofferire più che umano. È un santo mancato: vibra in un continuo conato verso la santità, con tutti gli spasimi e i travagli del conato. Il romanziere non ha vissuto dentro di sè quella figura; egli ha invece vissuto la figura di Corrado Silla. E ci ha dato quindi un santo tutto convenzionalità (che cosa, per esempio, di più convenzionale e

tipico delle immagini lascive, che tentano il moribondo?), tutta posa: e talvolta inconsapevole caricatura; come quando esercita la più cristiana delle virtù, l'umiltà. Questo ex-sindaco di Vicenza, questo ex-studioso di scienze sociali, questo fratello in ispirito e in dottrina del riformatore Selva, che, in un accesso di umiltà, nella casa del suo ospite, si mette lui a lavare le scale, fa ridere. Si sente che quella non è virtù, ma parodia, ma gesto: si sente che abbisognano quei violenti atteggiamenti esteriori, per mascherare il difetto di una vita intima. In realtà, il Santo è vivo solo, quando ancora è tentato nella carne: come nella notte di preghiera passata sul monte: allora torna il povero uomo fogazzariano; oppure quando il poeta lo sente in tutto quanto ha di doloroso la stessa sua manchevolezza e negatività. Il terrore di Jeanne, quando scopre Benedetto nell'orto del Selva, in una condizione troppo più umile anche di quella umilissima che si attendeva, è di una immediata suggestione: il lettore ha veduto, senza che il poeta lo descriva, qualche cosa come un morto: cioè ha veduto il Santo nella sua intima inanità. Ma il Santo mi grandeggia specialmente nella chiusa di *Leila*. È scomparso da un pezzo di tra i vivi; ora la sua spoglia ritorna verso la Valsolda cara, a dormire nel cimitero dei padri. L'Alberti, il discepolo diletto, all'aspetto del feretro, rinasce alla fede, che già aveva perduta. Chi legge non prova nessun simile entusiasmo di fede; ma un rammarico amaro, e la più umana pietà: la pietà verso i vinti. In quella bara, che avanza nella sera nebbiosa, non è il Santo che viene a trionfare, o a convertire: è uno stanco del lungo errore, un illuso da pertinaci sogni, che viene a

riposare, a dimenticare. Il Santo ritorna il povero irrequieto malato figliuolo di Franco e di Luisa Maironi, che vuole la pace, che essi, nella vecchia fede, trovarono, e che egli non trovò mai nella nuova. La missione di Santo apparisce qui come una illusione magnanima, di cui non è rimasto nulla, e che ha ucciso Piero Maironi, uccisolo inutilmente.

IL FOGAZZARO E LA RIFORMA CATTOLICA

Chi narrerà obbiettivamente la storia — o la cronistoria — del pensiero religioso in Italia in questi ultimi trent' anni, e più particolarmente dei tentativi di riforme nel cattolicesimo tradizionale, e di conciliazione tra esso e il pensiero filosofico, scientifico e politico; troverà che a torto si è tanto battagliato intorno al nome di Antonio Fogazzaro. Il Fogazzaro fu amico di mons. Scalabrini e di mons. Bonomelli; almeno una volta, quando scriveva il *Cortis*, contro il divieto del *Non expedit* pensò a un partito parlamentare cattolico, di cui il Cortis sarebbe stato il capitano, o meglio, causa la immaturità dei tempi, il solitario deriso precursore. Il Fogazzaro mostrò, per bocca del Santo, desiderio che il papa uscisse dal Vaticano e si pacificasse col Quirinale; nessuna simpatia ebbe per il presente pontefice, e si direbbe che proprio contro di lui evocasse nel *Santo* la figura di un pontefice tutto sapienza, tutto dignità, tutto spiritualità: nel quale è facile ravvisare uno dei più venerandi e dotti cardinali, il Capecelatro. Anche, il Fogazzaro fu un ammiratore del Rosmini, il cui pensiero filosofico e religioso seppe rendere in più d' un discorso, con una chiarezza, a cui non arrivano gli encomiatori improvvisati. Finalmente, il Fogazzaro ebbe condannati dall' *Indice* i suoi due ultimi

romanzi. Ma tutto questo non basta ancora a collocare il Fogazzaro tra i riformisti cattolici: o anche, più semplicemente, a dare una fisonomia al suo pensiero religioso. Nel mare magno di quell' indefinito liberalismo « che nulla stringe e tutto il mondo abbraccia », c' è posto anche per Daniele Cortis, per Giovanni Selva, per Luigi Alberti, e per il Fogazzaro. Ma appunto perchè il cattolicesimo riformato del Fogazzaro scaturisce — dico nel suo lato pratico — da quel liberalismo verbale, non c' è da aspettarsi che il Fogazzaro, dal programma generico, scenda a speculare intorno ad uno di quei problemi ben delineati e ben concreti, in cui si rivelano gli uomini veramente politici: cioè fatti per altro che per declamare, come i personaggi fogazzariani, nei giornali, nei comizii, nelle sale. Il Fogazzaro neppure ci dirà mai in quali campi egli veda più spiccato il contrasto o più opportuna la concordia tra le funzioni dello Stato e quelle della Chiesa: cioè non mostrerà di avere nessuna idea precisa neppure intorno al problema fondamentale d' una politica religiosa. Anzi, chi paragoni il *Cortis* con il *Santo* potrebbe credere che, se il Fogazzaro pensò prima ad una penetrazione del cattolicesimo nella politica, poi abbia piuttosto desiderato una assai più larga diffusione della religione nella società, fuori dall'orbita degli organismi propriamente di stato.

Ma queste perplessità e indeterminatezze derivano dal fatto, che il pensiero di riforma cattolica del Fogazzaro manca di un contenuto ideale: non deriva, come corollario o applicazione, da nessuna premessa, che sia molto più che una opportunità di tattica per la vitalità dell'organismo chiesa principalmente, e secondariamente per

la vitalità della fede. Il Fogazzaro distingue nella credenza cattolica un sostrato che contiene in sè, immanente, lo spirito di Cristo: questa è la parte immutabile; ma su quel sostrato si sono formate via via delle superstrutture tutte umane, ciascuna rispondente a una necessitá di luogo e di tempo: queste possono e debbono scomparire. Bisogna mutare, nella teoria e nella disciplina cattolica, tutto ciò che è opera umana, e quindi transeunte. Non si può pretendere che il latte che lo ha nutrito bambino, debba bastare anche all' uomo adulto. Sono affermazioni queste, e simili, su cui il Fogazzaro ritorna spesso, come sopra formule sintetiche del suo sistema di riforma cattolica. Ma dove termina il divino e dove incomincia l'umano nel cattolicesimo? Il cattolicesimo, nella sua teoria, ha preso da teosofie orientali, da filosofie neoplatoniche; nel culto ha preso dal paganesimo: nella gerarchia ha preso dall'organismo imperiale; e via via: vorrebbe il Fogazzaro espellere tutto questi elementi? o quale di essi? Ridurre il cattolicesimo alla Bibbia, cioè al protestantesimo, che egli biasima spesso, come privo di ogni vitalità e capacità di trasformarsi e di progredire? Il Fogazzaro non ci determina nulla; e se qualche volta chi incespicò nell' *Indice* avanzerà dei pensieri di una libertà addirittura ereticale: se mostrerà di pensare che il cattolicesimo e il cristianesimo stesso siano forme transeunti: che, come Dio si è rivelato con più chiarezza nel cristianesimo che nel gentilesimo, così potrà rivelarsi anche più chiaro, via via, in altri sistemi religiosi, nei quali scompariranno i simboli e i riti, quanto più immediato tralucerà il Divino: — concetto che il Fogazzaro corrobora o legittima

con la sua prediletta teoria evoluzionitica; — questa stessa temerità saltuaria indica la poca serietà del pensiero riformatore del Nostro; pensiero che non assume mai la eloquenza, la efficacia, la prepotenza, non dico di un credo, ma anche solo di un'idea lungamente e profondamente amata. Nessuno perciò dei tanti credenti rappresentati dal Fogazzaro soffre del dissidio fra il cattolicesimo tradizionale e la brama di una religiosità più nuova e profonda: soffre dei legami disciplinari, delle limitazioni teoriche imposte dalla Chiesa. Tra tanti preti, non uno patisce, per esempio, il contrasto tra la vocazione sacerdotaie e l'amore per una donna; non uno dubita, sia pure per un momento, della verità della sua fede. Come, tra tanti laici dilettanti di riforme cattoliche, non ce n'è uno che mostri di sapere che esiste una immensa e gloriosissima scienza nuova: la scienza delle religioni; che mostri di avere, se non qualche paura, almeno qualche rispetto del sindacato formidabile, a cui la critica storica, filosofica, teologica ha sottoposto il cristianesimo.

Così, con tutte le sue frammentarie audacie, la riforma cattolica proclamata dal Fogazzaro è non meno indefinita, che timida. Egli non agita mai i problemi capitati del riformismo. Nulla in lui della dottrina, nulla dello spirito del Loisy. Le questioni della nuova esegesi storica dei libri sacri — nella quale si riassumono le tendenze critiche, che costituiscono il modernismo — non lo interessano affatto. I suoi ardimenti li giustifica anzi con la interpretazione più letterale, più angusta dei testi. Così S. Paolo e S. Agostino — isolati dalla loro temperie storica — potranno insegnargli non meno di Darwin la teoria della evo-

luzione: e potrà pensare esser lecito credere — stando alla lettera del *Genesi* — che il corpo dell'uomo non sia stato creato *ex novo*, e sia così la forma ultima di una precedente evoluzione animale, argomentando dal silenzio del sacro testo: metodo caro all' acrobatismo elegante dei Gesuiti. Ma quanto di puerile, quanto di insincero ci sia in questo sofisticare e sottilizzare sulle singole espressioni prese per sè, oggi che la filologia si accorda con la storia nel sorprendere la formazione, nel determinare la fisonomia, nell'interpretare gli spiriti dei libri sacri, credo che lo vedano oramai anche i preti più cattolici e meno riformisti.

Neppure espone mai il Fogazzaro un concetto di riforma intorno alla gerarchia cattolica, un desiderio che si ritorni alle elezioni democratiche dei primi secoli. Anche questo del ritornare la gerarchia alle sue forme primitive è problema capitale del modernismo: non però del modernismo fogazzariano. Il Fogazzaro ci tiene anzi a sostenere la inviolabilità della gerarchia, così com'è. I laici, anche eletti da Dio, non potranno mai sostituire il sacerdozio, anche peggiore. Il Santo dice soavissime parole di consolazione a un moribondo, che gli avevano recato innanzi, perchè lo guarisse; ma quando l' infelice incomincia la confessione de' suoi peccati, Benedetto non vuol ascoltare e manda a chiamare il prete. La clerésia è sopra la santità. Benedetto si umilia a Don Clemente, che pure vede in lui il messo di Dio. Davanti al papa è in atteggiamento di profeta, ma anche di umile visitatore. Nell'inculcar il rispetto alla gerarchia, consiste gran parte della predicazione di lui, a Roma. Ai giovani discepoli

troppo impazienti dimostra, con una bella parabola, la necessità di non disobbedire alla gerarchia, qualunque essa sia. Anche Giovanni Selva — che è come l'intelletto del Santo — tiene conciliaboli in casa sua, per una intesa di riforma cattolica; ma di riforma esercitata dall'autorità legittima. Nella gerarchia è l'organismo stesso del cattolicesimo: non solo; ma anche la sua forza, la capacità di assimilare e propagare le nuove concezioni religiose. Nella gerarchia il Fogazzaro scorge la superiorità o la maggiore vitalità della chiesa cattolica sulle protestanti. E a dirimere il suo riformismo dal protestantesimo, esso — come del resto i riformatori cattolici — ci tiene molto. Con manifesta intenzione ostile ai principii o alla pratica protestante, il Fogazzaro fa scrivere al Selva un libro in onore della castità. E lo stesso legame intimo, ma spirituale, del Selva sessantenne con una giovanissima donna è forse la figura degli amori purissimi, a cui la tradizione anticelibataria protestante non potrebbe arrivare.

Ma questo grande rispetto per la gerarchia ha paralizzato anch'esso ogni energia di riforma. Una nuova fede o deve infrangere la gerarchia, che rappresenta la fede vecchia, o assimilarla a sè. Come la fede fogazzariana si arresti invece essa davanti a quella gerarchia, ne hai un esempio insigne nella scena di Benedetto davanti al papa. Benedetto, con un tuono profetico molto ridotto entro i termini dell'etichetta vaticana, parla certo assai liberamente dei quattro spiriti maligni, che travagliano la Chiesa: lo spirito di menzogna, di dominazione, di avarizia, di immobilità. Ma le premesse sono troppo più grandi dei corollari immediati, che se ne vogliono trarre:

provvedimenti di modesta giustizia, se non di modesto opportunismo. Il Santo, perorando, supplica il pontefice a concedere il cappello cardinalizio anche a qualche sacerdote di grande animo e ingegno, ma in voce di ribelle; e a impedire che si mettano all'*Indice* i libri di Giovanni Selva. Oh, per così poco non c'era bisogno che Dio suscitasse un Santo, che lo traesse, per vie miracolose, sia pur d'una miracolosità un po' grottesca, fino al cospetto del vicario di Cristo! Ma chi sentiva tanto più la gerarchia e la Chiesa che non Cristo, non poteva domandare di più. San Bernardo, a un pontefice, nei libri *De Consideratione*, parla un linguaggio ben altrimenti sincero, energico, materiato di cose, che quello di Benedetto. Gli è che San Bernardo non rappresentava la parte di un santo: era un santo davvero; era un « contemplante », ma di tanta energia, da promuovere una crociata. Il Fogazzaro non ha fede. Egli che medita riforme o rinnovamenti di dogmi — e i dogmi sono una sterile espressione intellettuale — non pensa a rinnovare quello che in realtà importerebbe di più: lo spirito e la disciplina. Egli è un irrequieto, non un riformatore; di fronte alla chiesa ufficiale prova collere, non sdegni; si esaurisce in impazienze; non si prepara a nessuna battaglia.

Il cattolicesimo del Fogazzaro è ancora il cattolicesimo foggiato dal Concilio di Trento. Dopo quell'età, le correnti già vive del pensiero religioso cattolico si sono arrestate. Reazione al protestantesimo che fu ribellione, la religiosità diventa sopratutto obbedienza, la Chiesa, contro lo individualismo indisciplinato delle sette, diventa principalmente gerarchia; come la fede diventa

credenza, diventa nella pratica rito e culto. I Gesuiti sono i promotori del nuovo cattolicesimo. Per essi morirà lo spirito, purchè non si alterino le forme. Pur che trionfi la Chiesa, muoia la fede: bando a Sant'Agostino, purchè i credenti non dissertino. La morale dei Gesuiti non teme la concorrenza delle morali più epicuree e più remissive. Ora la fede del Fogazzaro crede di esser molto diversa, ma è molto simile a quella dei Gesuiti. È una fede che non scaturisce dal profondo, che non basta a sè stessa.

Non ardirei dire che il Fogazzaro dia più importanza alle pratiche che allo spirito religioso, più al messale che al Vangelo. Certo è però che egli non vede i suoi personaggi religiosi se non dietro le pratiche del culto: certo che il cessare da quelle pratiche è tutt'uno per lui che il perdere la fede e il sentimento stesso del divino. I riti hanno per il Fogazzaro tanta importanza, che sono tratti in campo, anche quando logicamente e artisticamente soverchiano. Il Santo è un santo; ed è da supporre che gli si appartenga il regno dei cieli; pure bisogna mandarcelo munito di tutti i sacramenti. Marcello, in *Leila*, è religiosissimo. Un colpo di paralisi lo avverte che la morte non indugierà. Si poteva sottintendere; ma il Fogazzaro ci dirà invece espresso che pochi giorni dopo il vecchio andrà a confessarsi e a comunicarsi. Così si dica del Ribera di *Piccolo mondo antico*, così di Donna Fedele di *Leila*. Pel Fogazzaro, il cattolico è innanzi tutto un praticante. Steinegge, in *Malombra*, ritorna alla fede. Non basta al Fogazzaro di lasciarci capire che a quella fede, alla fede della sua adorata figliuola, egli non potrà non ritornare. Dovrà rappresentarci Steinegge che

sente messa, Steinegge che si confessa a Don Innocenzo. Nè so quanti lettori troveranno verosimile un così rapido arrendersi dell'ex-capitano, odiatore acerrimo dei preti, vittima della loro nequizia, al sacramento più mortificante del rito cattolico.

Il Fogazzaro indulge quanto si vuole e più certo che non si debba a un cristiano a tutte le fragilità della carne, a tutti gli egoismi dell'orgoglio; ma in fatto di ortodossia, cioè di formalismo, non transige. I personaggi stranieri hanno non piccola parte nel romanzo fogazzariano. I più simpatici sono o diventano cattolici, anche se nati in paesi, o cresciuti nella religione protestante. Edith è tutta caramente tedesca; ma cattolica: e al cattolicesimo ritornerà suo padre Steinegge, tanto caro a lei e a noi. Violet è nata in Inghilterra, da padre protestante; ma la madre era romana e cattolica; ed essa — come, secondo un patto, sarebbero state tutte le femmine nate da quel matrimonio — è cattolica; il cattolico poeta potrà sposarla senza nessuno scrupolo. Maria d'Arxel, protestante, si è innamorata del vecchio riformista cattolico Giovanni Selva. Diventerà sua moglie e sua collaboratrice; ma prima del matrimonio, naturalmente, ripudierà pel cattolicesimo la religione dei padri e della sorella. E questa così dolce e così femminea sorella Noemi, come sopportare che resti protestante? Una delle più insigni vittorie del Santo consisterà nel ridurla al cattolicesimo. Perchè verso i Protestanti il Fogazzaro nutre ancora l'avversione del cattolicesimo posttridentino. Egli non guarda il cristianesimo da un'altezza tale, che le varietà delle confessioni possano apparire differenze formali. Egli non guarda anzi al cristia-

nesimo: guarda al cattolicesimo, formale e gerarchico. La questione capitale non è pel Fogazzaro quella di rinnovare una fede; ma di rinnovarla con tanta, o sapienza, o cautela, che non si guasti l'organismo, in cui quella fede si è fissata; o se il guasto c'è, bisognerà affrettarsi a dimostrare che esso non è che apparente.

Nè si dica: il Fogazzaro non vuol essere un ribelle. Si può rinnovare una fede, anche senza attentare direttamente alle sue forme tradizionali e morte. Basta lasciarle da parte, e svalutarle di fatto; basta esaltare principalmente l'elemento spirituale di quella fede. Così fece il Pascal, così fecero molti santi e cattolici. Ma per il riformismo del Fogazzaro le questioni fondamentali sono questioni di gerarchia, di disciplina. E queste stesse sono parziali, anguste, superate. Se ne ha una prova in quel suo dar tanta importanza, nel 1904, l'anno in cui apparve il *Santo*, ad una possibile passeggiata del Papa fuori del Vaticano, ad una intesa col Quirinale. Il pensiero riformatore del Fogazzaro si direbbe nato e cresciuto in qualche circolo liberale-cattolico, come ne fiorirono tanti sotto il passato pontefice, a battagliare intorno al *Non expedit* e ad ammirare l'enciclica, così inferiore alla sua fama, *Rerum novarum.* Quel pensiero non deriva dal Gioberti, non dal Lamennais, i generosi e troppo dimenticati banditori primi del liberalismo cattolico. Non deriva neppure dal Rosmini, anche se la purificazione della chiesa domandata dal filosofo roveretano sessant'anni fa somiglia a quella reclamata dal Santo innanzi al papa: anche se il Rosmini vagheggiò come il Fogazzaro la concordia degli ordini civili ed ecclesiastici. La fede del Rosmini è troppo logicamente pen-

sata, troppo austera, troppo dignitosa, per paragonarsi a quella del Fogazzaro. Il quale, nonchè la riforma della fede, sente poco essa la fede.

Quel suo costante tentativo di conciliare la Bibbia e la scienza, il credo e la evoluzione, lo stato e la Chiesa, prova, sopratutto, una cosa: che egli non intese quello che intesero tutti gli autentici cristiani, da S. Paolo, a S. Agostino, a Dante, al Pascal, al Manzoni, al Tolstoi: che tra fede e ragione, tra credo religioso e ipotesi filosofica, tra il santo e il cittadino ci è antitesi: che la fede in tanto vale, in quanto svaluta e ragione e filosofia e stato: che, nonchè ravvivarsi, si estingue, ogni volta che domanda aiuti e giustificazione a qualche cosa che è fuori di lei. Questa fede, che chiede il diritto di cittadinanza nel mondo del pensiero e della politica, viene a demolire se stessa: viene a riconoscere la sua condizione di pupilla e di interdetta. Questa fede che si mette la cipria della modernità è una donna già bella, che vuol celare le rughe della vecchiaia. La fede è finita, quando si vergogna della sua ingenuità. Gli Umanisti mascherano la loro fede di Virgilio, di Cicerone e di neoplatonismo: perchè non hanno più fede; la parola che dice la fede vigorosa di Dante è la parola nuda e semplice della Bibbia e della tradizione. Un'orda di iconoclasti nel nome di Cristo è più cristiana di tutti i credenti intellettuali del Fogazzaro. I Gesuiti, che hanno ucciso la fede, l'hanno sposata via via all'arte, alla letteratura, alla politica, al machiavellismo, persino, nel Settecento, allo scetticismo volterriano e al sensismo del Condillac; così come il Fogazzaro volle conciliare la teoria cattolica con l'ipotesi

evoluzionistica; e portarla dal tempio e dalle anime nelle sale e nei parlamenti. Ma i mistici hanno fatto tutt'uno della fede e di quell'intimo rinnovamento che essi, con metafora possente e precisa, chiamarono edificazione; mentre, così esteriorizzata, la fede del Fogazzaro si capisce che non abbia nessuna efficacia etica, come non l'ebbe la fede dei Gesuiti.

C'è bisogno che io dica o ripeta che — con tutto il suo religiosismo — il Fogazzaro è scrittore profondamente sensuale ed epicureo? La stessa morte, nel romanzo fogazzariano, non tanto reca il carattere cristiano della espiazione, o della preparazione ad un'altra vita, quanto esprime il senso tutto pagano e tragico della vita terrena perduta, delle gioie terrene non godute. I grandi dolori nel Fogazzaro sono di tali, a cui è vietato il godere, anche più che imposto il soffrire. La carità di Cristo non ha portato il Fogazzaro oltre il mondo limitato, nel quale trascorse la sua vita. Giovanni Selva dubita che il proprio cristianesimo — cioè quello del Fogazzaro — non sia troppo intellettuale; si rammarica, che sia così poco attivo. Ma direi di più. È, come quello dei Gesuiti, un cristianesimo tutto mondano, e che vuol piacere al pubblico elegante: un cristianesimo ben attillato, da conferenzieri e per dame. Gli umili, la parte migliore nel regno di Dio e, spesso, la meno peggiore nel regno degli uomini, nell'opera fogazzariana o sono un pleonasmo, o un elemento ornamentale, od occasione a canzonature. Non il Fogazzaro avrebbe avuto il coraggio di scegliere — come il Manzoni — due poveri contadini a protagonisti di un suo romanzo. Egli non avrebbe cercato, come il Tolstoi, tra campagnuoli

e soldati e poveri e servitori, per trovare esempi di estrema umiltà e di sublime bontà inconsapevole. Egli non pensò mai nell'arte a quell'inversione dei valori morali correnti, a quella depressione di ciò che la società più esalta, che è la tendenza più profonda e vitale del cristianesimo. Troppi personaggi del Fogazzaro sembrano aver preso per divisa i due più brutti versi del Petrarca:

Così quaggiù si gode
E la strada del ciel si trova aperta.

Il Fogazzaro è un sentimentale della religiosità. È il sentimento che gli ha fatto scrivere le bellissime delle sue pagine religiose; che gli ha fatto intendere la verità di quel principio dello Hartmann: che il Cristianesimo è essenzialmente consolazione intima dei miseri. I suoi personaggi non arrivano mai alla fede dopo una crisi, che prenda non soltanto il loro cuore, ma anche l'intelletto. Di parecchi di essi si dice espressamente che credevano per sentimento, per tradizione. Le conversioni delle donne scettiche muovono dal cuore: come nella primitiva ostilità di quelle donne alla fede poco poteva la ragione. Il poeta cristianissimo del *Mistero* dirà che il Manzoni è più grande, ma che il Leopardi gli piace di più: il che significa o apprezzar troppo poco il Leopardi, non valutare in ciò che ha di anticristiano e di ateo il poeta di *Bruto minore* e della *Ginestra*: o apprezzar troppo poco il cristianesimo. Franco Maironi vuol convertire Luisa con argomenti di ragione: e si rivolge a un teologo, che lo manda a S. Tommaso. Ma Franco si perde davanti a quella

rigidità inamena della scolastica, e torna a chiedere al cuore le prove provanti della sua fede. Una fede da romantico. Il Fogazzaro non l'ha acquistata a poco a poco; non si è svegliato nelle braccia di lei dopo un' agonia; non l' ha veduta sostituire la sapienza umana e la realtà, perchè essa spiega ciò che la sapienza non può spiegare, offre ciò che la realtà non può offrire. Non arrivò il Fogazzaro alla fede, come il Manzoni, attraverso l' intellettualismo del secolo decimottavo; non ci arrivò col paziente lavorio dialettico di chi avrebbe poi scritto quell' arida e pur pensatissima apologia del cattolicesimo, che è la *Morale cattolica*. Così al Fogazzaro la fede costò troppo poco, per poterla degnamente apprezzare. Il Manzoni stette chiuso nella fortezza, dove aveva trovato la sua pace, e ne custodì geloso tutte le porte. Il Fogazzaro volle farsi vedere sugli spalti, volle nell'austere vecchie mura introdurre tutte le belle comitive, che passavano di là. Poi di quella sua larghezza rimase non sai bene se pentito, o deluso, o irritato: contento, no.

Poichè la perplessità è lo stato di animo del Fogazzaro di fronte al problema della riforma cattolica. Non è un ribelle, non è un suddito; è un cattolico pupillo; è un uomo superbo. Molti — e non solo le studentesche — levarono la voce, quando il Fogazzaro accettò il decreto, che condannava il *Santo*; e veramente, da chi insegnava che nel cattolicesimo si dovesse passar oltre su tutto ciò che è opera umana, determinata da necessità o da opportunità del momento, si avrebbe pure avuto il diritto di aspettarsi una resistenza a una istituzione venuta in tempi seriori, e legittimata dal momento di maggior pericolo,

che abbia attraversato la chiesa cattolica. Ma anche più che quella sottomissione, spiace il modo di essa. Spiace che sia stata senza nessuna adesione interiore, senza quel sacrificio della parte più cara di sè, in cui consiste il valore morale di quell'atto: spiace che il divieto dell'*Indice* abbia tanto acceso l'autore cattolico contro il sacerdozio tradizionale, da rappresentarlo in *Leila* con caratteri più che mai satirici; e che di quel divieto abbia così poco sentito il significato, da rimeritarlo pel romanzo seguente.

Del resto, come il Fogazzaro si è ritratto tutto intiero ne'suoi romanzi, così ci dà anche la confessione indiretta della sua perplessità riguardo al suo nuovo e illuminato cattolicesimo. Ho già rilevato che i cattolici che meritano tutta la simpatia del lettore, quelli che trovano veramente nella fede una energia, un conforto, un equilibrio, sono i cattolici tradizionali. Ma anche il Fogazzaro è incerto a quale frazione, a quale corrente del neo-cattolicesimo egli debba aderire. Chi ha ragione dei parecchi riformisti o quasi riformisti o pseudoriformisti, che convengono a discutere e a preparare una intesa — che non riescono affatto a preparare — in casa Selva? Ciascuno, quando parla, sembra aver ragione lui, e meritarsi il plauso dell'autore: e chi vuole Cristo prima di Pietro, e chi vuole Cristo insieme con Pietro, e chi Pietro prima di Cristo: e chi domanda una riforma innanzi tutto intellettuale, e chi la domanda innanzi tutto morale: e chi desidera rammodernare il credo, e chi restaurare il Vangelo; e sembra aver ragione anche quel venerabile Amleto del riformismo, che è Giovanni Selva, il quale, alla sua volta, dà un po' di ra-

gione a tutti. I sentimentali sono fiacchi nell' azione, non meno che indecisi nella teoria. Hanno una loro logica inferma, che si arresta a mezza strada. Hanno simpatie e non amori, antipatie e non odii, velleità e non volontà. Quello che a prima vista sembra in essi capacità di sintesi geniale, è l'espressione di una mentalità ancora allo stato caotico, è mancanza del senso della realtà e dei limiti.

LA TEORIA EVOLUZIONISTICA NEL PENSIERO DEL FOGAZZARO

Il Fogazzaro, con la insistenza e l'aria di mistero, onde si racconta un fatto non meno certo che solenne per la storia di un' anima, ci narra di una sua comunicazione col Divino, accompagnata da prodigi e da presentimenti, accaduta negli anni lontani dell'adolescenza: forse uno di quei rapimenti interiori verso il gran Tutto che — con più o meno di intensità e di determinazione — ha provato ogni anima sensibile, nell'età più divina e più lirica della vita. Da allora egli sentì che in tutto il mondo palpita Dio, che tutto il mondo aspira a Dio. L' animismo, che è tanta parte della poesia e, meglio, della maniera poetica del Fogazzaro, è l'espressione di questa immanenza dello spirito divino nel creato. Il Fogazzaro non arrivò però ad una religione panteistica; arrivò ad una coscienza di fraternità, di concordia con tutti gli esseri, e ad un senso desolato e pur dolce, che ciò che più desideriamo, più amiamo, è irraggiungibile nella nostra presente condizione. Qui gli sovvenne la teoria evoluzionistica, a insegnargli che l'uomo è l'ultimo termine di tutta una elaborazione organica e spirituale precedente: che in lui sopravvivono desideri di forme già superate: e sono il male; e si agitano brame angosciose verso uno stato di perfe-

zione futura; quelle brame, in contrasto colla realtà presente che ne impedisce l'adempimento, sono il dolore: il quale è l'indice del progredire per le strade della evoluzione e della elevazione: che non avviene se non per distacchi e per scissioni e sacrificio della forma vecchia a favore della nuova.

Questo è in poche parole il contenuto dell'evoluzionismo fogazzariano: nel quale tu non sai quanto abbia parte il positivismo, quanto la poesia, quanto la religiosità: certo, esso assume le sembianze ora di una teosofia, ora di una estetica, non mai quelle di un sistema filosofico: così come non trova mai l'espressione adeguata del trattato, del dialogo o di altra forma discorsiva, ma preferisce quella tra lirica ed oratoria della conferenza. In realtà, è sempre il sentimento quello che pronunzia l' ultima parola nella pseudo-filosofia fogazzariana: la logica, l'empirismo, l'ipotesi scientifica in tanto hanno valore, in quanto concorrono a conferire maggior dignità al sentimento. Al Fogazzaro piace più il semplicismo, che il rigidismo della teoria evoluzionistica. Egli non solo nell'evoluzionismo tenterà di trovare il sostegno ad una fede, che è troppo fiacca per aver valore da sè, che gli è troppo cara per rinunciarvi; ma per quell'evoluzionismo egli cercherà anche di giustificare certe sue fantasie di spiritualismo inferiore, che la teoria cristiana o condanna o appena tollera.

Nonostante il suo positivismo — anzi in nome del suo stesso positivismo — il Fogazzaro rimane pur sempre quel dilettante di teosofia, che sulla ipotesi della plurimità delle esistenze nel medesimo individuo costruì il più sincero

forse de' suoi romanzi, *Malombra:* sulla credenza nella telepatia e nelle comunicazioni misteriose dell'uomo con Dio, uno dei romanzi suoi più appassionati, *Il Mistero del poeta*. A quelle energie della subcoscienza - che il positivismo scoprì o classificò semplicemenie — il Fogazzaro dà una importanza capitale: lo studio di quelle energie offrirà, secondo lui, col tempo, la prova empirica e luminosa della immaterialità dell'anima, della sua capacità a crearsi un organismo corporeo o a trasformarlo, della sua immortalità. Il Fogazzaro deplora le pratiche spiritistiche: ripete un detto di Gaetano Negri: *non credo, quia impium*; ma ai fenomeni dell'ipnotismo, della suggestione, dello sdoppiamento di coscienza, della visione interna non solo crede, ma li raccoglie tutti sotto la denominazione di *Nuova scienza*: e a questa nuova scienza riserba il compito di risolvere i problemi, che finora apparivano oggetto di filosofie spiritualistiche.

Certo, della dottrina dell' evoluzione, più specialmente delle ipotesi darwiniane, il Fogazzaro ha una conoscenza larga e sicura: lo dimostra più di un discorso della raccolta *Ascensioni umane*; ma quando è il caso di dedurre i corollari, scarta dal dominio dei fatti in quello del sentimento; e sembra non proporsi, come tutti sanno, che una cosa sola: conciliare la teoria evoluzionistica con la teoria cristiana. E arrestandosi alla lettera dei Padri della Chiesa e dei libri sacri, con un'angustia mentale che, oggi, e in un uomo di ingegno, potrebbe persino sembrare malafede, trovò i più strani riavvicinamenti, sui quali non si stancò di ritornare, come sulle prove provanti della concordia fra l'evoluzione e il

cristianesimo. E mise in armonia con Darwin S. Agostino, e anche S. Paolo e S. Giovanni: forse ignorando che, quando S. Agostino parla di una materia prima, in cui sono potenzialmente tutte le forme che si determineranno via via nel tempo e nello spazio, esprime un assioma di quel platonismo, che i Padri considerarono come una propedeutica al Cristianesimo; forse dimenticando che l'aspettazione dolorante, che S. Paolo vede in tutte le creature, è l'aspettazione messianica del regno e del giorno di Dio: e che il nuovo corpo spirituale, di cui parla S. Giovanni, è il corpo glorioso, che assumeranno i giusti risuscitati, in quel regno e in quel giorno. Come, in queste fantasie escatologiche ed apocalittiche, echi ultimi dell'ebreismo tramontante, come veder preannunziate le trasformazioni essenzialmente biologiche, e solo indirettamente psichiche e sociali, che si possono desumere da un sistema di evoluzione, sia pure protratto all'infinito?

Che se le consonanze di Darwin e coi Padri e colla Bibbia sono meramente verbali, qualche volta il riavvicinamento della teoria evoluzionistica e della dottrina cattolica implica una contraddizione insanabile. Argomentando dal silenzio, il Fogazzaro crede di poter dimostrare che non sia necessariamente contrario alla Bibbia l'ammettere che l'organismo umano derivi da organismi inferiori; e che gli uomini hanno in comune colle bestie l'anima sensitiva. Ma l'anima razionale, cioè l'anima onde l'uomo è propriamente uomo, deriva, secondo il Fogazzaro — cioè secondo S. Tommaso e tutti i filosofi cristiani — immediatamente da Dio. E così egli viene a misconoscere e a distruggere nella sua essenza la legge della evolu-

zione: viene a porre una discontinuità nel processo evolutivo non solo; ma chiama un' energia tutta estrinseca a produrre ciò, che per forza sua propria avrebbe dovuto produrre la Evoluzione. Nè giovano i paragoni: che mascherano, come spesso accade, un'insidia o sostituiscono un ragionamente. L'aggiunta di una infinitesima parte cambia la frazione in unità; ma l'unità sarà pur sempre della stessa natura della frazione; e ritornerà frazione, se le aggiungeremo un'altra infinitesima parte. Invece anima sensitiva e anima razionale: senso e intelletto: istinto e volontà, non sono differenze verbali, ma sostanziali. L'idrogeno e l'ossigeno danno l'acqua, che non è nè l'uno, nè l'altro: anzi è l'uno e l'altro: e comunque, la trasformazione si è dovuta ad un processo intrinseco. E il dilemma resta: o si ammette una forza evolutiva perenne per entro il mondo, e non ci è più bisogno dell'intervento di Dio; o si ammette questo Dio, e si esclude quella forza evolutiva. Dio non accetta limitazioni: ogni sistema materialistico è essenzialmente ateo; oppure Dio sarà qualche cosa come il Niente, quale l'Inconoscibile di Spencer: o starà ozioso, come il Dio di Lucrezio, negli spazii interplanetari.

In effetto poi, dalla conciliazione fogazzariana tra scienza e fede, non tanto esce offeso il darwinismo, quanto, ancora una volta, quel cristianesimo, che il Fogazzaro non intese mai abbastanza che è una fede, e non soltanto un credo: che deve soddisfare i bisogni più profondi della coscienza universale, assai più che i bisogni intellettuali dell'età nostra. Che un principio o una ipotesi scientifica possa o no conciliarsi con il

credo cattolico, importa fino a un certo segno. L'essenziale è che non ne sia violata quell'asserzione della spiritualità, che è l'essenza stessa del cristianesimo e di ogni più alto sistema religioso. Separare nettamente-come fa la teoria cristiana — l'uomo dal bruto, è un sottoporre alle superiori le facoltà inferiori; è dare una base incrollabile alla legge morale. Credere che Dio abbia creato direttamente dal fango Adamo, è un attestare la dipendenza dell'uomo da Dio, un elevare verso Dio le speranze degli innumerevoli, che hanno bisogno di Lui, un delineare, con una figura efficacissima, l'indole dell'uomo. Al Fogazzaro pare più bello il pensare che l'uomo derivi da un quadrumane anzichè dal fango: e che la lenta costruzione, in cui l'io si venne a poco a poco affermando e determinando attraverso lotte e contrasti, valga l'alito di Dio su quel fango. Ma quel fango e quell'alito divino sono l'uomo così com'è: l'uomo, come si sorprende, con le sue rare sublimità, con le sue innumerevoli miserie. Nei momenti grandi l'uomo non si sentirà fratello o discendente di nessun essere; ma fango improntato da Dio, abbandonato da Dio. Le pagine più commoventi dello stesso Fogazzaro sono il corollario, sono il commento inconsapevole del biblico mito. Ma il Fogazzaro teorico è tutt'altro che il Fogazzaro poeta. Il teorico è convinto che il Dio a cui porta il suo evoluzionismo è un Dio tanto più grande, quanto meno antropomorfico. Ma il Dio di una fede, il Dio che può dare energie, consolazioni, rimorsi, il Dio che suscita la carità o persuade la rassegnazione, non può non essere un Dio antropomorfico. L'antropomorfismo non è solamente nella figurazione corporea, come l'uomo non è so-

lamente il corpo. Jahvè non è meno uomo di Giove: e Gesù non è in realtà un Dio che pei teologi: pei cristiani esso è tanto uomo, che essere cristiano significa rivivere in sè la vita dolorosa di Lui; i Vangeli si integrano nei libri *Della imitazione*. Il Dio che opera in noi è un Dio cresciuto dentro di noi, riscaldato al calore del cuore nostro. È il Padre, è lo Sposo. Ma il Dio dell' evoluzionismo fogazzariano è troppo simile al Dio dei filosofi: a un concetto; è troppo simile alla causa prima, al primo Motore, all'Architetto supremo; è un Dio che non può avere nessuna efficacia direttiva sulle azioni umane, anche se sta davanti o sopra l' uomo, come un perenne desiderio. L' uomo non può amare, non sentire un Incognito indistinto. E come il Dio cristiano perde di energie, così, veduti dietro l'evoluzionismo del Fogazzaro, perdono di significazione, e talvolta non hanno neppure ragion d'essere, i più solenni dogmi della teoria e dell'etica cristiana. Esemplifichiamo.

Il peccato, per il cristiano, è la condizione stessa della vita. Esso è inevitabile. È il segno della degradazione primitiva dell'uomo, dovuta ad un suo volontario abuso di libertà: e implica, come corollario, la necessità di una redenzione per opera divina, la necessità di una fede, che rinnovi in ciascuno quell'opera di redenzione. Per l' evoluzionismo fogazzariano invece il peccato è un regresso verso forme superate: si vince in nome della legge progressiva della evoluzione, che trae anche le anime nostre, come trae tutto il mondo. E fede e redenzione vengono ad essere un di più in una serie di metamorfosi sviluppantisi per una forza fatale.

Anche, quel compagno inseparabile della esistenza nostra, che è il dolore, è, nel concetto cristiano, giustificato come una espiazione od una purgazione: e chi più soffre può — se accetta il suo dolore — essere la creatura moralmente più alta. Nulla, o poco di simile, nella concezione del Fogazzaro. Soffrire è aspirare ad una forma di esistenza superiore, è sentir l'impotenza a liberarsi dalla presente. Ed è perciò un soffrire privo di valore morale, un soffrire che, anzichè confonderci cogli altri uomini in un senso di fraternità, ci isola in un orgoglioso egoismo. Nessuna carità si irradia da questo dolore; nè è possibile quella più cristiana figura di dolorante, che è la Vittima, l'uomo che espia per tutti, Gesù. Il Santo è forse un martire del cattolicesimo futuro, non l'espiatore della cristianità e della umanità presente.

E il concetto di un'altra vita perde anch' esso del suo valore, perchè si confonde con quello della vita presente, nella teoria del Nostro. Ogni anima è strumento ad eseguire il disegno della Evoluzione. Chi non è stato strumento adatto, perirà: come è destinato a perire ogni organo inutile: l'Inferno sarà il Niente. Non morirá l'anima che ha concorso a quel disegno: come non muore l'organo utile, anche se è assorbito in un organo superiore e più complesso. Non morirà, e continuerà qui l'opera della evoluzione: come in una specie di Purgatorio. Quando l' Evoluzione sarà completa, quando gli istinti, che legavano l'uomo alle specie donde deriva, non avranno più potere contro la volontà dell' anima razionale, quando, pur permanendo il corpo, pur permanendo — il Fogazzaro sembra non poterci rinunciare in modo alcuno — le differenze sessuali, quel corpo non

sarà che una irradiazione dello Spirito, come il mondo è una emanazione di Dio, e quelle differenze non segneranno che il diverso ardore dell'anima amante e della amata; allora sarà il Paradiso. L' altra vita sarà dunque la protrazione, il compimento di questa; quando, nello spirito cristiano, l' altra vita è di questa l'antitesi e la negazione. Il Paradiso delle plebi dannate al lavoro servile e alla fame è ozio e abbondanza. Il Paradiso delle anime travagliate dai sensi e dalla ragione è pace, è contemplazione, è silenzio. E così il Fogazzaro, per voler spogliare certe credenze delle vesti corporee che ci aveva messe intorno la fantasia popolare, per dimostrare che la sostanza di quelle credenze è tanto ragionevole, che la si può accettare anche in nome della filosofia più di moda; ha tolto a quelle credenze tutta quella spiritualità audace e seducente ed energica, che è tanto maggiore, quanto è minore la loro ragionevolezza.

Il Fogazzaro non ha inteso che nella antitesi colla realtà trova la fede il suo punto di partenza, e ripete le sue energie di resistenza e di ribellione: che S. Paolo e S. Agostino sono la negazione del mondo etico e filosofico greco-romano: che se una fede accetta una filosofia, l' accetta, non per giustificare sè stessa alla luce di quella filosofia, ma per cantare su quella filosofia la sua vittoria. Ogni vero credente ha del sapere isolato e autonomo assai più timore che entusiasmo. L' evoluzionismo poi è meno di ogni altra filosofia riducibile nell'orbita della teoria cristiana. L'evoluzionismo è biologia: è fatalismo. Ibsen lo ha tratto nell'arte: lo scrittore per cui la teoria evoluzionistica è una fede. Le leggi biologi-

che, che perpetuano il male sino all'esaurimento, che proteggono l'essere più moralmente vile, ma più in armonia con l'ambiente, che spezzano i solitari o i superstiti, che in quell'ambiente soverchiano o contrastano; pervadono i drammi ibseniani, come l'immagine e il terrore del Destino pervade il dramma greco. Ma Ibsen ha sentito anche tutta la desolazione disperata della sua filosofia. Il Fogazzaro ha un bel dire che anche il Rosmini intuì la filosofia dell'evoluzione; una filosofia non è in una qualche affermazione isolata, ma in un organismo, e nello spirito che lo anima, e nella sua portata. E il filosofo che prende le mosse dall'asserire in noi primordiale e permanente l'idea di Dio, e quindi della libertà morale, non avrebbe certo accolto gli spiriti tutti meccanici, tutti necessità della teoria evoluzionistica. E invece di deplorare che il poeta della *Conchiglia fossile* e del *Taglio dell'Istmo di Suez* scrivesse, negli ultimi anni, forti versi contro il darwinismo, il Fogazzaro avrebbe dovuto riflettere se non forse il Zanella avesse già portato fin là dove si poteva la conciliazione tra la scienza e la fede. Ma il Fogazzaro non riflettè mai molto, su nulla. Gli piacque il darwinismo, filosofia dell'ultima moda, come gli piacque l'ultima moda della politica conservatrice, l'ultima moda della letteratura, l'ultima moda della religiosità. Gli piacque, sopratutto, di piacere; e come non si rassegnò mai all'insuccesso di *Miranda* e dei versi; così non gli bastò poi il successo di romanziere: volle anche il successo di filosofo. Il pubblico elegante e mondano applaudì. Quel pubblico vedeva entrar ne'suoi salotti la Fede: non più la vecchia fede pesante dei carbonai; ma una fede giovine,

ridente e promettente; e a bracetto veniva la Ipotesi darwiniana; non più in sembiante di gorilla, ma leggera, e titubante, in veste azzurra, e con su gli omeri ancor bestiali due alucce bianche di angelo.

Mercè di queste mistificazioni, il Fogazzaro passò per uno dei pochi che, durante l'imperversare di una filosofia e di una letteratura tutta materia, agitasse alta la fiaccola dell'ideale, attestasse i diritti e la sovranità dello spirito. E tale si sentì, e si rappresentò anche lui più d'una volta. Ma il sentimentale ed il fantastico non sono sempre l'ideale. E l'evoluzionismo cattolico del Fogazzaro, se non è già più cristianesimo, non per questo è una filosofia dello spirito. Non un grande filosofo o un grande sistema trascendentale hanno influito sul Fogazzaro. Lo ha colpito, come una voce venutagli dal Cielo e imponentegli una missione fra gli uomini, un libro dell'americano Joseph Le Conte (Evolution and its relations to religious Thought), che gli rivelò le armonie tra le ipotesi evoluzionistiche e il credo cristiano. E in effetto, il Fogazzaro filosofante si può inscrivere nella schiera degli eclettici americani, che non si sa se siano più fisiologi, più psicologici, più empirici o più fantastici. Là dove fluiva ancora quel poco di filosofia pura, che era tollerata dal trionfante positivismo, il Fogazzaro non si avvicinó mai. Nulla mostra di conoscere degli Hegeliani nostri; non erano di moda. Nulla dice di Hegel. Dei filosofi tedeschi conosce Hartmann, conosce Schopenhauer; ma è conoscenza volgare, e di Schopenhauer combatte, in nome dell' amore trascendente l' animalità, il principio che all'animalità riduce tutti gli amori. In persona del

poeta del *Mistero*, il Fogazzaro confiderà ad una bella signora che egli si dilettò già molto di pasticcetti di metafisica azzurra. Di pasticcetti, e di azzurro anche, credo; di metafisica, dubito. La contemplazione dello spirito puro, dello spirito senza le attrattive della materia sia pure più evanescente, senza il calore della carne sia pure più eterizzata, non era secondo i gusti del romanziere. Dio e lo Spirito devono farglisi sentire almeno in un profumo: in un profumo di incenso, o di *olea fragrans.*

TEORIE E CONCETTI DEL FOGAZZARO INTORNO ALLA POESIA

Ma prima di discorrere del Fogazzaro romanziere, cioè del vero e autentico Fogazzaro, non sarà forse inopportuno esaminare le sue teorie intorno all' arte e più specialmente alla poesia; che egli desume dalla concezione evoluzionistica; ma sono in realtà delle tacite apologie di certe o peculiarità o motivi dominanti della sua produzione.

Il poeta, dunque, vuol essere egli stesso un attore e un propulsore precipuo della Evoluzione umana, in quanto che egli sa efficacemente rappresentarla in atto e infonderne lo spirito e mostrarne la grandezza al lettore. Ma la legge della evoluzione si rivela essenzialmente nella battaglia, che si impegna in ciascun uomo, e più nei più significativi, tra l'animalità e la spiritualità. Questa battaglia potrebbe, a rigore, accadere in ogni campo della attività umana: e accadere in uno stesso individuo, in una pluralità di individui, in una collettività. Per il Fogazzaro il dissidio è tutto nell'individuo, e tutto nel campo dell'amore: è una lotta tra l'amor dei sensi e l'amore spirituale. Il Manzoni ebbe torto a credere che dell'amore nella letteratura ce ne sia seicento volte più del bisogno. C' è più del bisogno dell'amore istinto, dell'amore genio della specie; ma

l'amore non è tutto lì: il primo apparire dell'amore è anzi una esaltazione verso ogni purità: è Beatrice; e tende verso la purità e l'asessualità; e purissimo e asessuale sarà, quando, nell'ultima metamorfosi, l'uomo sarà libero dal peso e dalla tenebra dei sensi. Il poeta deve dare il massimo valore a questo amore dell'avvenire, ai presentimenti, ai desideri, onde esso anche qui traluce. Ma non perciò il poeta canterà soltanto amori platonici. Rappresentare l'evoluzione significa ritrarla nel suo elemento di contrasto. Il poeta descriverà tutt'e due gli amori: i fremiti vivi della carne, non meno che le indistinte aspirazioni dell'anima: il bruto e l'angelo; come appunto fece il Fogazzaro.

Ma l'evoluzione significa una nascita da una parte, dall'altra una morte: significa l'infrangersi di una volontà individuale contro la volontà universale: può significare violazione di quella, che a noi pare giustizia, oppressione di quella, che a noi pare bontà. La legge evolutiva è dolore: dolore, dinanzi a cui non ci resta che una desolata rassegnazione, che somiglia alla protesta. Il poeta rappresenterà quel dolore, e sarà la voce del rammarico disperato di chi quel dolore contempla. Il dolore sarà così elemento costitutivo dell'arte, come è condizione del verificarsi della legge evolutiva. Perciò proviamo un godimento amaro dinanzi la rappresentazione artistica del dolore: un godimento di natura intellettuale; intuiamo il passare di una legge tanto più solenne, quanto più domanda sacrifici. Perciò i dolori che più, nella rappresentazione, ci affascinano, sono i meno meritati: quelli che il vocabolario sapiente dei volghi chiama sventure: l'agonia tormentosa

degli innocenti, la malattia che devasta la giovinezza, la morte che uccide i bambini. Francesca tanto più commuove, quanto, inconsapevole peccatrice, sembra meno degna di pena. Per la stessa ragione sono tanto care Cordelia, Tecla, Margherita. Chi ha fatto versare tante lacrime, addensando la sventura intorno ai personaggi più buoni, cerca qui in un filosofema la giustificazione di un fatto derivante dall'eccesso di una sentimentalità tutta elementare. Dante non commuove meno rappresentando la pena di Francesca ingenua, che di Ugolino traditore: in Schiller la morte del generoso don Carlo non ci commuove più di quella del torbido e fedifrago Wallenstein. Anzi, allora il poeta ha raggiunto la più pura nobiltà dell'arte, allora ha fatto che l'arte sia la grande purificatrice, quando ha creato la pietà e la commozione intorno agli esseri più insignificanti, e anche repugnanti: quando ci fa sentire l'uomo, e il fratello nostro, nell'oscuro che passa al fianco nostro soffrendo, ignorando, odiando. Il dolore geme da tutte le anime, solo che si penetri nel profondo di ciascuna anima.

Ma, per tornare al Fogazzaro, aggiungerò che, canonizzando secondo la teoria dell'evoluzione e dando valore di universalità anche al suo irreqnieto sentimento, egli non concepisce la bellezza come espressione di armonia e di calma. La bellezza è la stessa vita; ma la vita è in un continuo divenire, in un continuo travaglio: la bellezza deve esprimere questo travaglio. Perciò le statue greche non piacciono al Fogazzaro: sono troppo tranquille di volto e di atteggiamenti. Preferisce le statue moderne, più significative delle brame

e delle battaglie spirituali. Forse anche per una ragione simile, le eroine del Fogazzaro non sono mai bellissime; talvolta, anzi, come Violet, sono leggermente difettose; e sempre la bellezza di quelle donne è espressione: si rivela, più che nel volto regolare e nel rigoglio del corpo, negli occhi, nella fronte, nella grazia più che nelle forme, nella voce massimamente; e, oltre che per la mania di mondanità e di femmineità — che è l'ossigeno, onde si inebria —, il Fogazzaro insiste tanto nel descrivere gli abbigliamenti delle donne, anche per il suo desiderio di sorprendere in ogni nota esterna l'espressione di un'anima. Così si può spiegare anche l'animazione dei paesaggi, la violenza delle tinte, il compiacimento dei chiaroscuri e dei contrasti, la frequenza dei temporali; mentre rarissimi sono gli orizzonti calmi e i cieli sereni.

Ma più direttamente il Fogazzaro deriva dalla sua concezione evoluzionistica le pagine molte e profonde, che scrisse sulla natura della musica e sul fascino che ne deriva. La musica esprime l'armonia di uno stato futuro dell'Umanità, al quale noi ci avviiamo per sentieri di triboli, di sacrificio in sacrificio. La musica è compianto della misera nostra condizione presente, è desiderio, volontà di una vita, alle cui soglie il dolore si arresterà. Il fascino della musica è il fascino di questo ignoto mirabile mondo, che vive in potenza nel nostro spirito. Il linguaggio della musica manca perciò di ogni concretezza: si può tradurre in immaginazioni, anche più che in immagini: in fantasie campate fuori di ogni contingenza, di ogni logicità, di ogni motivazione diretta: generate da un sentimento di dolore, che

scorre perpetuo nel nostro profondo. La traduzione della musica in parole tentò il Fogazzaro in alcune poesie, e assai meglio in molti passi dei romanzi; anche se una volta mostrò di pensare che quella traduzione è del tutto impossibile, o almeno troppo individuale, giacchè ciascuno trova nella musica ciò che è il desiderio, il sogno, il pianto, l'amore predominante dell'anima sua, se non pur del momento. Ma appunto questa indeterminatezza indica che la musica è la più alta di tutte le arti: che esprime il fluire perpetuo della vita interiore, che sempre si rinnova; mentre le altre arti rappresentano forme arrestate e cristallizzate. La musica incomincia là, dove la limitata povera parola si arresta. Perciò i personaggi più profondi o più buoni dei romanzi fogazzariani sono tutti intendenti di musica: e, come Marina e Franco e Leila e Marcello, confidano alla musica quel mondo troppo audace o delicato o dolente, che non può venire alle labbra, o si deformerebbe se si traducesse in parole. Quella perciò è la più alta parola parlata, che più si accosta alla parola musicale. La poesia non è pittura, non è contemperamento di varie arti, armonia di varie facoltà spirituali; è, innanzi tutto, musica, sentimento; il più nobile genere è il lirico; come lirica è sostanzialmente la produzione romantica del Fogazzaro. Il quale non avvertì forse che il lirismo è in ogni forma di arte. La stessa capacità della musica a parlarci nei più diversi momenti della vita, a commentare gli studi, le occupazioni più prosaiche; è segno che da per tutto si annida, che da dovunque può zampillare e venirci incontro il nostro proprio io, il nostro io non soltanto conoscitivo,

ma sentimentale e fantastico e poetico. Così che della stessa musica il Fogazzaro ha più sentito e resa la potenza commotiva, che non esplorato e meditato tutto il vasto dominio. Il sentimentalismo non lo lasciò uscire di sè, neppure nella concezione estetica.

Comunque, egli avrebbe parlato con più competenza e intimo convincimento del musicista, che non del poeta dell'avvenire: la cui fisionomia tratteggiò in un discorso, che lesse a Parigi. Che ufficio abbia nella legge dell'evoluzione umana il poeta, si è già veduto. In sostanza il poeta vero — cioè il poeta che la legge evolutiva produrrà all'ora sua — ha una missione, secondo il credo tra religioso e sociale e umanitario di cinquant'anni fa. Il poeta è Victor Hugo: e la poesia è definita secondo Victor Hugo: la stella che guidò al Redentore e pastori e Re. Il poeta è un credente, è il sacerdote dell'Ideale. È facile dimostrare, facile al Fogazzaro, che Lucrezio e il Leopardi furono grandi poeti non mercè, ma malgrado la loro filosofia materialistica o negativa: il loro cuore gemeva contro quella filosofia. Il poeta è — come il poeta delle età primitive — un Maestro: un sapiente di molta sapienza, come al tempo suo Dante, ai tempi nostri il Manzoni. Un poeta ignaro delle scienze non sarà concepibile nell'avvenire. Sempre poeta di secondo ordine sarà il poeta indotto, e che non si propone di istruire: egli non vivrà: di poeti grandi, che non abbiano un fondo ampio di dottrina e un solido credo morale, il Fogazzaro non ne conosce che uno: Shakespeare. Ma più che istruire, il grande poeta deve educare: deve sopratutto contenere e castigare gli istinti materialistici ed utilitari delle moltitudini: deve essere

un antisocialista, perchè più che socialista; come il Mazzini. Quanto all'ambito della sua produzione, il poeta non ha limiti. E perchè egli ha da rappresentare l'evoluzione, e l'evoluzione è nel presente, il poeta può cantare anche il presente, e costruire l' epopea dell' ora che passa. Aggiungerò che il poeta deve continuare la limpidezza vigorosa dei classici, sui quali avrà fatto lunghi studi: poichè l'arte antica ha elementi di universalità, che la rendono sempre giovine. — Ma in realtà, il Fogazzaro domanda al poeta quello che si può domandare anche allo storico, all'oratore, al filosofo, al romanziere: non dice in che differisca la poesia dalla rimanente letteratura: e quindi non reca meraviglia se vagheggia poco men che soppresso anche quel segno, secondo lui, esteriore della poesia, che è il metro. Il Fogazzaro pensa che il futuro grande poeta non si esprimerà molto diversamente dal prosatore. Gli elementi melodici saranno via via surrogati dagli elementi armonici. I legami della metrica tradizionale si infrangeranno. Nella creazione di nuovi metri più flessibili, più adattati al contenuto e agli spiriti della poesia, si ravviserà, più che in altro, l'originalità dell'atteso poeta riformatore.

E così il Fogazzaro è venuto a costruire un poeta tutto convenzionale, tutto cerebrale, tutto scolastico. La poesia del presente? La poesia è nel passato, o nel presente, in quanto si richiama al passato. La poesia non è realtà; ma sogno, desiderio, rimpianto. Lasciamo la poesia scientifica, la poesia socialistica, conati presuntuosi e vani; ma la stessa poesia politica attinge la sua eloquenza a' sentimenti secolari della razza: e se questi mancano, quella poesia irrita per la sua in-

sincerità, e degenera nell'oratoria. E perchè la poesia è nel passato e nell'irreale – o anche per questo – il linguaggio della poesia si differenzia naturalmente dal linguaggio del presente e della realtà, che è la prosa. Il linguaggio ricco di suggestioni pittoresche e musicali, il linguaggio men che comune, e tanto più vigoroso del comune, il metro e la strofe; sono prodotti etnici, elementi che nascono con essa la poesia; e si trasformano lentissimamente, per movimento autonomo, cadono, si rinnovano, come scorze di alberi secolari. Ogni grande poeta ha sentito rispetto per queste, che ai piccoli e agli insettatori del nuovo e dell' originale sembrano esteriorità. Ogni grande poeta ha inteso che nella forma tradizionale si può chiudere tutto il proprio mondo, anche il più nuovo e il più fervido. Ma il Fogazzaro non sente l'autonomia e i diritti della poesia, come non ha sentito l'autonomia e i diritti della fede. La poesia è per lui qualche cosa di estrinseco, di permutabile. È notevole che nel poemetto *Eva* egli ripete e integra il motivo fondamentale del *Daniele Cortis*: e che parecchie delle sue concezioni di rinnovamento cristiano sono espresse e nei romanzi e in parecchi brani lirici. Il poeta tratteggiato dal Fogazzaro, più che il poeta spontaneo è il poeta di riflessione, e che deve rappresentare la sua parte.

Così non poeti, ma istrioni della poesia, sono l'Enrico di *Miranda* e il protagonista del *Mistero*, nei quali il Fogazzaro ha ritratto sè medesimo: sè medesimo come poeta: e rivelato, anche meglio che nei discorsi, che povero concetto egli avesse e del poeta e della poesia. Già i poeti veri sono poeti loro malgrado, e meno che possono.

Il loro terrore è quello di apparir commedianti. Foscolo, Leopardi, Carducci non tollerarono di esser chiamati poeti; la poesia è un abito spirituale delicato e profondo: è un amore segreto, di quelli che non si mettono in piazza. Per la stessa verecondia, il poeta non rappresenterà mai nell'opera d'arte un poeta. Il Goethe ha messo sulle scene il Tasso; ma ha ritratto in lui non sè poeta, ma sè guarito dalla poesia, o almeno dalla sentimentalità. Che se, in un'età così plebeiamenie utilitaria, così povera di poesia e di arte come la nostra, le figure dei poeti e degli artisti popolano i drammi ed i romanzi; ciò significa solo che la poesia e l'arte non vivono più la vita ingenua del cuore, ma sono terminate nelle astrazioni della vita cerebrale: cioè sono morte. In verità quegli artisti e quei poeti sono tutti insinceri; gridano tanto più forte, quanto più sono fiacchi; e si differenziano dal comune degli uomini soltanto per una loro morale nietzschiana giustificatrice di ogni nequizia. I due poeti rappresentati dal Fogazzaro sono, in quanto uomini, sfaccendati egoisti e sentimentali; ma l'antipatia morale che spirano deriva dai diritti che loro consente la parte di poeta che devono rappresentare: ogni finzione concettuale, come ogni menzogna, ingenera della immoralità.

Enrico, il protagonista di *Miranda*, è poeta, così come i romantici di cinquant'anni fa intendevano che dovesse essere il poeta: il « perdigiorno » canzonato dal Carducci. È un sentimentale dagli istinti indefiniti, dalle velleità impotenti, dai conati repressi. Nessun credo politico, nessun credo umanitario, nessun credo filosofico: può ammirare Lucrezio e platonizzare sulla preesistenza e

sulla immortalità delle anime. Nessun credo religioso: rimpiange e rivuole una fede, che ha perduto non si sa perchè. Nessuna neppur predilezione poetica: gli piacciono egualmente Goethe e Dante ed Esiodo. Poetare è per lui abbandonarsi alla ebbrezza di sogni, che non si intende mai bene che cosa significhino, ascoltare le voci del vento, del bosco, del mare, che non si sa che cosa gli cantino, celebrare i suoi multiformi e fiacchi amori. E perchè egli vuol delibare tutte le forme della vita, soffrire anche, ma sentirsi e durar libero, rinuncia alla fanciulla che pure avrebbe amato. Così non fa un uomo: e il poeta è più uomo degli altri uomini. Un primo amore rompe nel poeta con tutta la violenza della passione, anche se la verecondia è più forte del senso: egli amerà tanto da morirne lui, non così poco da farne morire la donna amata. L'amore è altra cosa che gli amori: e questi di Enrico sono amori. Immaginate Ortis che scriva a Teresa la lettera che Enrico scrive a Miranda? Dicono che quella lettera è ispirata a quella del Foscolo alla contessina Giovio: e forse anche Enrico vorrebbe somigliare al Foscolo, caro al Fogazzaro giovane. Ma il Foscolo scrisse quella lettera di rinuncia, perchè nel suo cuore ardevano altri amori: e a ciascuno dei suoi molti amori il Foscolo si abbandonò con tutta pienezza. Ed Enrico può somigliare al Foscolo, come un fantoccio ad un uomo: come l'istrione che posa a poeta all'uomo che era nato poeta, e si travagliò a fare il critico, lo storico, il traduttore, il soldato. Questo Enrico invece fa professione di poeta; e non d'altro: non sai neppure in quale facoltà universitaria si sia inscritto questo stu-

dente sfaccendato, sfruttatore, come tanti eroi ed eroine fogazzariani, di un buon zio. Ma poeta non è affatto: è, tutt' al più, quello che sono tutti i giovani con tendenze romantiche, negli anni che seguono alla licenza liceale: rinnova il frusto tipo del genio incompreso. Non è affatto un poeta: cioè uno spirito straordinariamente individuale e, suo malgrado, in disarmonia, come appunto il Foscolo, con la normalità dell' ambiente; ma un rapsodo, che se qualche volta parla della grandezza e della difficoltà dell' arte, non mostra mai di avere il senso della dignità e della intimità di essa. Egli è assillato del continuo non dalla coscienza poetica, ma dalla coscienza di rappresentare la parte di poeta. Dichiara aperto che tutto il suo pregio di poeta è nella maschera che si mette: e che, calato il sipario e spenti i lumi e levatasi quella maschera, egli ritornerà uguale a tutti gli altri. E, poeta di professione, si spaventa della critica, quanto più mostra di disprezzarla; studia al successo, mediante l'aiuto di buoni editori; e si balocca tra cenacoli e salotti ed alcove e declama i suoi versi in marsina: non avvertendo la disonestà di questo denudare l' anima propria in pubblico: mostrando di ignorare che la poesia, santa energia primigenia, può fiorire dappertutto, anche nella polvere della strada, ma non mai nelle serre artificiali. Chi, nell' età del Carducci, così concepiva, così ritraeva il poeta, non era poeta lui.

Il poeta di *Mistero* non è molto diverso da Enrico: salvo un poco più di sensualità e di misticismo. Anche questo poeta è un ozioso: anch'egli è poeta, in mancanza di meglio. E come e più di Enrico rivela le sue qualità poetiche con dati mera-

mente esteriori. Si è scordato di trovare un testimonio per le sue nozze. « Voi siete un vero poeta » gli dice la signora Emma; e veramente, se la distrazione e l' operare a casaccio e contro le norme del senso comune è segno di natura poetica, l'innamorato di Violet è un grande poeta: egli che, perduta di vista Violet e senza nessun preciso indirizzo, le manda lettere a Norimberga, dove semplicemente sa che abitano i parenti di lei, e continua a mandargliene, anche se non ottiene risposta nessuna: egli che viaggia, senza nessunissimo positivo ragguaglio, l'Italia e la Germania, per rintracciare la sua Angelica. E ancora, come e più di Enrico, egli è il renitente frequentatore del mondo elegante, il lioncello, a cui le belle signore si sono proposte di levare gli artigli: e ci sono riuscite, naturalmente. E scrive ancora, come Enrico, versi per commissione: per obbedire al dottor Topler improvvisa un brindisi: per compiacere al signor Steele descrive in versi il Reno. Prima era andato anche più in là, sforzando non solo il suo estro, ma anche il suo gusto. Nato per la poesia d' impressione e alla brava, scrisse versi di fattura aristocratica, per ottemperare agli aristocratici gusti della signora, che prima di Violet l'aveva irretito nei suoi amori tra letterari ed adulteri.

E perchè la qualità di poeta è del tutto estrinseca al protagonista, l'autore crede di rappresentarlo poeta col farlo discorrere spesso intorno alle sue simpatie poetiche, e intorno al modo come compone. Il poeta ci dirà della sua predilezione pel Leopardi; ci dirà com'egli pensa e scrive un romanzo: penoso procedere a salti e a tentoni, dall'indefinito all' ignoto, non già un avanzare per un sentiero

ben tracciato e secondo un disegno ben meditato: confessione di qualche importanza a chi vorrà giudicare del romanziere; ci dirà che egli copia dal vero, ma poi modifica, trasceglie, idealizza o crede di idealizzare. Ma tutte queste divagazioni — troppo generiche e conciliative per meritare di esser valutate, e discordanti in un libro tutto di passione come è il *Mistero* — mostrano soltanto che questo poeta del Fogazzaro è — in quanto poeta — un concetto, non un carattere. Werter e Ortis vivono la loro poesia, non la teorizzano: appunto perchè sono delle anime di veri poeti. Anche perciò hanno espresso la loro passione in prosa. Chi può scrivere versi nel momento della passione, o non sente la passione, o non è poeta. Invece il protagonista del *Mistero* mette via via in versi l'affetto del momento, e confessa di scrivere poesie, come altri verserebbe lacrime, senza pensare menomamente all'arte. Ma il poeta vero non verseggia, come un uccello canta. Spontaneità non è improvvisazione. Il poeta canta il suo affetto, quando la crisi è già superata. Egli elabora il suo mondo interno, e lo innalza verso zone di serenità, dove anche il dolor suo si è obbiettivato, e diventa bellezza, e i lamenti « non suonan come guai, ma son sospiri ». Il poeta, insomma, è necessariamente anche un artista. E il manco di elaborazione artistica nei versi del Fogazzaro è l'indice che in lui difettavano anche la capacità e l'attitudine più largamente poetica.

LE POESIE DEL FOGAZZARO

È opinione di molti che il Fogazzaro sia nato poeta lirico; ma che a riuscire grande lirico gli sia mancata costantemente la padronanza della tecnica: come se la tecnica, cioè l'espressione, fosse altra cosa che la poesia stessa: o come se potesse esser poeta chi non ha ancor ritrovato, cioè espresso, la propria personalità: o come se il poeta non fosse innanzi tutto una personalità ben distinta e armonica e completa. In realtà, il Fogazzaro è un sentimentale: e col sentimento solo si arriva al Prati, non al Leopardi. Al di là del sentimento c'è un'energia ben più potente: la passione; e questa fa il poeta, perchè la passione è vita, individualità, attività, reattività; perchè la passione affronta la realtà e vive della realtà. Così il poeta costruisce il suo mondo fantastico con tutti i caratteri, la nitidezza, il vigore del mondo reale: quindi la parola del poeta vero è sobria, precisa, forte. La prosa non potrebbe avere la limpidezza, la precisione, la proprietà di linguaggio di alcune liriche leopardiane. Ma il sentimentale fugge dalla realtà. È un convalescente, se non proprio un ammalato. Ha delle ingorde brame, ma anche delle invincibili atonie. Le sue forze spirituali non hanno la coesione, la corrispondenza dell'una all'altra, la sincronicità che imprime una passione. Il sentimen-

tale trova la sua espressione in quel genere d'arte minore, più arbitrario, più flessibile, più arrendevole, più comodo, che è il romanzo. Certo, fin da quando il sentimentalismo venne a eccitare o ad accarezzare i nervi ammalati delle borghesie d'Inghilterra e di Francia, si espresse nella forma del romanzo. Di esser poeta il Fogazzaro si sforzò lungamente e tenacemente, anche quando l'Italia l'aveva già salutato romanziere felicissimo. Si direbbe che egli si fosse dato al romanzo per disdegnoso gusto, quasi dicesse agli Italiani indifferenti a *Mìranda* e a *Valsolda:* Leggete ora: questa è la letteratura del giorno: quella che può piacere anche a voi. Ma aveva preso l'unica strada sua: come del resto succede quasi sempre — e nelle lettere e nella vita — anche se si crede il contrario. Il Fogazzaro è nato romanziere. È romanziere già in *Miranda*, dove è il motivo fondamentale e sono parecchi caratteri della produzione romantica di poi. Il verso non vi è che elemento esteriore, e dannoso. Onde, a voler parlare del Fogazzaro poeta, è meglio studiarlo prima nei componimenti lirici, anche se pubblicati dopo *Miranda*.

Valsolda, la maggior raccolta, è la poesia panteistica, che piaceva all'Enrico di *Miranda*. L'epigrafe *Nihil sine voce est* vuol esprimere il *leit-motiv*, che nei versi del non amante amato sentiva la giovinetta. Una prefazione — piena di botte ai critici di *Miranda* — ci mostra anche una volta il concetto antiquato e meschinello, che l'autore ha della poesia. Egli ci si rappresenta come il poeta che « va frugando la valle in cerca di temi e di immagini »; e, confondendo il mondo reale col mon-

do rappresentato, si scusa di alcuni difetti di quella poesia, i quali « provengono da radicali inperfezioni del tema »; come se la bellezza della poesia avesse a che vedere con la bellezza in sè del paesaggio che l'ha inspirata; o come se la poesia si riducesse ad una copia della realtà. Ma, per tornare alla raccolta, essa non ha altra unità che quella del titolo e della epigrafe. Un pensiero, un sentimento dominante manca: e quindi manca quel colore che suole irradiare dalle poesie anche più umili, quando rivelano la costanza di una idea, di un credo, sia pure di un programma. Hai l'immagine di reliquie, o di frammenti, o di saggi di correnti poetiche le più varie: hai l'immagine di tentativi, fatti più pel piacere di cimentarsi che per la gioia del produrre, iniziati senza entusiasmo, abbandonati senza rimpianto. È anche più un *album* poetico, che una raccolta: e una lirica elimina l'effetto dell'altra: causa non ultima della impressione di stento, di angustia, di disarmonia che lascia il libro nel suo insieme.

I componimenti maggiori sono racconti passionali, alla maniera del Prati e del Carrer: con il meccanicismo, l'euritmia, la ripetizione automatica di motivi e di frasi, le esteriorità insomma, onde la poesia romantica credette di riprodurre la fisonomia della popolare. Vedi, come esempi, *Regina* e *Madonnina del faggio*. La passione è portata sino al massimo effetto: l'esito, inaspettato: si calca la mano sulle linee e sui colori. In *Fascino*, per esempio, un viandante si innamora della Ninfa di una cascata, non solo sino a dimenticare la propria donna, ma sino a impazzire. In *Madonnina del faggio* una delicata fanciulla ha sposato un rude carbonaio: le di-

spiace tanto, che ne muore, dopo di aver messo al mondo una bambina. Il padre, tanto « cupa e fiera » era la sua fede, offre la creturina alla Madonna, quasi per mettere alla prova la implacabile crudeltà celeste. La creaturina muore di nostalgia della madre e del Paradiso.

Vicino alle romanze sono racconti, che vorrebbero essere di più immediata realtà, come *Caslano*: sono certe altre poesie dialogiche o allegoriche, ove il poeta esprime le sue non meno superbe che confuse idealità: così, nel *Carrubo e l'arancio*, il poeta si ritrae nel carrubo, ribelle al clima freddo, dove l' hanno trapiantato: nel *Poeta e la Rupe*, si ritrae nella rupe, che non si accontenta dell'ameno paesaggio che la circonda, ma invidia le altezze immacolate dei monti, dai quali essa è discesa un giorno. Anche, il poeta è l'*Agave americana*, che fiorisce prima di morire, ma di un fiore mirabile; nel che forse l'autore esprime l'amarezza di essere stato fino allora incompreso, e la balda speranza di affermarsi poi: se pure non ci è una posa da poeta giovine, come nel desiderio, che si canta in *Vorrei su l'ardua guglia*, di esser sepolto su una vetta inaccessibile, per non sentire « piede insolente » sul volto, e sul cuore « inutile pianto ». Una volta c' è una allegoria molto pesante, molto barocca, contro il classicismo. In *Per l'onde azzurre* il poeta si è tuffato nelle acqua del lago: vecchie Najadi lo prendono in mezzo, e lo lusingano con lor vizze grazie, con le « decrepite voci ». Inorridito, il poeta torna a galla; ma da quel giorno le Najadi sono furenti contro di lui, che preferì alle immortali le « stupide beltà » di questo mondo: una satira meramente intenzionale, che non è nè sdegno, nè derisione,

ma passatempo e caricatura. E la vena della caricatura, che si affermerà in tanta copia nella produzione di poi, già apparisce in questa raccolta, dal cui tuono sentimentale discorda troppo duramente: apparisce in *Don Tommaso,* un prete sudicio, ignorante, ozioso, a cui, dal lido ov' egli sta a pescare, un pesce sorge a fare una ramanzina, insolente parecchio, e contro lui don Tommaso e contro i troppi suoi pari.

Così avrà largo seguito nella produzione posteriore la pittura del paesaggio, che costituisce l'elemento artisticamente più apprezzabile di *Valsolda.* Non c'è quasi composizione, che non abbia qualche brano descrittivo limpido, e, che più importa, ricco di suggestioni. Leggi, per esempio, in *Fascino* la strofa « Del limpido zafiro »; o in *Cecilia* le strofe « Strisciavan su pel dorso » e « La sciagurata nel toccar la vetta », e i pochi versi che rendono il tramonto; leggi nella *Madonnina del faggio* i versi della seconda parte, che esprimono il senso, anche più che non rendano l'aspetto dell'alta montagna, e quelli di *Novissima verba,* che dipingono lo spiegarsi del lido e della costa davanti alla barca, che prende via via il largo. Leggi le burrasche descritte in *Tempesta estiva* e in *Dramma notturno,* ricche — specie la seconda — di particolari colti dal cuore stesso della realtà e vivamente pittoresche pel risalto delle ombre e delle luci. Invece, un paesaggio inerte e muto e malinconico è ritratto in *Colmaregia,* in *Silenzio,* ove è come un'eco degli arcani divini versi leopardiani l'*Infinito.* Nelle quartine *Mi grandeggia* il desiderio di perdersi sul lago nebbioso e sognare e contemplare i propri sogni, trova l'espressione della più intensa passionalità.

Nel *Ritorno dal lavoro* si vede il lago sotto la pioggia, si sente la tristezza indefinita e lo sgomento, che aleggiano di tra le nebbie. *A sera* è forse la più bella poesia della raccolta: certo quella in cui il poeta ha trovato la parte più profonda e più sincera di sè: la sua religiosità fatta di abbandoni e di lamento, più che di fede e di ardore: il suo senso del mistero, nel quale, più che la doglia delle cose, piange uno stanco desiderio di amare: note modeste, e che troppo spesso il Fogazzaro sforzerà poi a tuoni più alti: e canterà in falsetto.

E questa proporzione fra la capacità e gli spiriti del poeta e la materia offertasi spontanea, fa che *A sera* riesca d'una limpidezza d'espressione, d'una duttilità, d'una armonia suggestiva e intima, che sono doti troppo rare nelle più fra le rimanenti poesie. Dove abbondano asperità, incertezze, brachilogie: che forse volevano essere, e non sono affatto, segni di vigore; e saltano all'orecchio e all'occhio i mezzi di effetto esterno, quanto meno si sente la vita intima: versi brevi, affannosi, frantumi di versi più che versi: e la più arbitraria libertà di strofe, anzi, la risoluzione di ogni tipo di strofa; novità che sostituiscono gli ardimenti, e licenze sfuggite dai poeti veri: a cui il freno dell'arte non limita, anzi intensifica il vigore: come la costrizione e l'euritmia dei movimenti sviluppano negli atleti la forza e favoriscono l'agilità.

Nè il Fogazzaro mostra predilezione per uno o per altro genere di metri: la quale predilezione significherebbe — o potrebbe significare — aver tendenze per una o per altra maniera di poesia, per uno o per altro tono di sentimento; provare quelle

simpatie, soffrire quegli esclusivismi, che rivelano una personalità, un poeta. La molta varietà dei metri è causa, anzi, non ultima dell'impressione come di paralisi, che lascia laraccolta. E parallela alla nessuna omogeneità dei metri è la poca omogeneità di stile. Il poeta ha attinto a varie correnti, senza fonderle insieme, senza assimilarne nessuna. Nella medesima poesia hai talvolta esempi di questa discordanza di espressione: così in *Caslano,* poco dopo una strofa oleografica e da piacere alle sartine di provincia, come questa:

Dicea, tuffando la gamba di latte,
Che più candide son le cittadine;
Delle donne chiedea com'eran fatte,
Se mi piacean le brune o le biondine,
E se nei fogli miei
Metter potevo il Sole, il rivo e lei;

si legge un'altra strofa, non priva di semplicità e di decoro trecentesco:

Io dentro all'acqua stupido guardavo,
Qual se mi fosse l'anima caduta;
E, come in sogno torbido, pensavo
Che un'ora delle dolci era perduta.

E troppe volte il Fogazzaro si compiace del fraseggiare accademico di quella che si chiamava la buona tradizione poetica nostra: esagerando sino al comico. Nella *Madonnina del faggio*:

Ell'era bionda, bianca e delicata,
E non l'amava e fugli disposata.

Il povero carbonaio della stessa poesia si lava, prima di baciare la figliuoletta; o meglio:

Asterso pria nell'onda il fosco viso,
Deposti i panni impuri, appena osava
Baciar sua figliuoletta.

E in un dialogo, il carrubo e l'arancio fraseggiano così:

— Di' non sei del mio ciel?
— Alla marina
Ligure nacqui....
— Ove ne trasse il Fato?
— Perii, compagno: spegnerammi il verno!

Ma e in questi versi, e in non pochi della raccolta, più che allo stile accademico il Fogazzaro pende a quello stile tutto impettito di declamazione, ch' io chiamerei melodrammatico, e che imperversò sul palcoscenico, e si estinse nel ridicolo, mezzo secolo fa. Ecco due esempi. In *Caslano* una povera contadina, che il poeta conobbe già bella e giovinetta, non può più intrattenersi con lui, disanimata

Al pensier della suocera inumana,
Che forse in suso ancora
Rimandata l'avrebbe allora allora.

In *Cecilia*, un pazzo incontra su per la montagna la donna che amò:

Incontro a lei per i sentieri obliqui
Pien d'ombra e di paura,
Salia, qual torva belva, d'un tradito

Per amore impazzito
La squallida figura.
  Arse un giorno costui, che va per l'ombra,
Di lei, che vien nel Sole.

Nell' ultimo componimento della raccolta, *Novissima verba,* il poeta si licenzia dalla sua Valsolda. Egli ha troppo vissuto per sè. Gli conviene di partire, come, dopo un' orgia notturna, sull'alba, uno esce dalla casa del convito e si confonde ad una schiera di soldati, che passano per la via. Dio chiama l'uomo fra gli uomini, come venti anni prima aveva misteriosamente chiamato il fanciullo. Ora, il Dio dell' adolescenza parla un linguaggio troppo povero di contenuto e di imperativi, perchè possa far di chi lo ascolta un profeta o un apostolo. Se Dio ritorna negli anni, è un altro Dio. Il misticismo della *Vita nuova* non ha a che vedere colla religiosità rigida, lucida, battagliera della *Commedia.* Ma il Dio del Fogazzaro è sempre il Dio indistinto e lirico dell'adolescenza, e non si sa bene che cosa neppur adesso voglia dal poeta: vuole che combatta per tutte le battaglie dell' ideale:

                    per ogni altera fede
Che più dal fango imperïoso affranca,
Per ogni forte amor, per ogni sdegno
Che si accendon da lei, soldato, avanti!:

un programma, non si intende bene se di vita attiva o d'una produzione letteraria di meno lirici e più pugnaci spiriti. Non che la poesia sia morta: certo sono apprezzate più della poesia « le fabbrili opre »: il pensiero non indaga che la maeria e tiene « chiuse l'ali »; i padri spengono la

furtiva lampada, « cui (sic) vanno i figli poetando »; ma il mondo è pur sempre per il poeta, anche se il poeta somiglia al fanciullo, che si trae dietro un aquilone di carta, ed è costretto, se vuol farlo innalzare, a correre, ingoiando e calpestando polvere: la poesia è assente: ritornerà. Ma intanto il poeta alla poesia — che del resto gli è riuscita troppo « ingloriosa » — darà un addio. — Non mantenne la parola: si dedicò ancora alla lirica sparsa, della maniera di *Valsolda:* per diporto, per abitudine, per vanità; e fece male: la poesia potrà essere un tormento, ma non mai un trastullo.

Nella edizione definitiva, il Fogazzaro raccolse le sue liriche in parecchi gruppi, a ciascuno dei quali appose un titolo, che non indica sempre un motivo, che organizzi fra loro i componimenti. *Poesia dispersa* sono frammenti vari, di occasione, disgregati come le liriche di *Valsolda:* *Fantasmi regali* sono quattro ballate romantiche, che hanno per protagonisti rispettivamente Carlo V, Autari, Caligola, Leone X: *Versioni dalla musica* traducono in fantasmi gli indistinti sentimenti destati all' audizione di sei celebri maestri: Martini, Chopin, Clementi, Beethoven, Schumann, Boccherini: in *Mistero del poeta* sono le poesie d'amore e di sogno improvvisate dal poeta per Violet. Nell' *Ultimo ciclo* le poesie seriori, strettamente collegate con la produzione romantica ultima. Alcune di queste ultime poesie sono il commento, e qualche volta il compendio delle idee religiose del Fogazzaro; come *Visione* o *Samarith di Gaula*: o dicono l' amarezza del romanziere di fronte alla critica ostile, come nei versi *Alla Verità:* e il raccogliersi

sdegnoso nel proprio ideale, come nel *Canto dell' angoscia e dell' orgoglio* : o il rifugiarsi in Dio, come nel *Canto dell' umiltà e della gioia* : o gli abbattimenti supremi, come in *Notte di passione* e in *Preghiera*. Un singolare poemetto è *Eva*: una ignota, battezzata con quel nome dal poeta, la quale, prima di morire, ha confidato all' autore di *Daniele Cortis* di avere anch'essa amato, come Elena, idealmente e puramente, un tale che non voleva staccarsi dalla terra; ond'ella ne morì: gemente protesta contro la fede del Fogazzaro nella santità dei legami spirituali? Del resto, anche nelle liriche dei gruppi precedenti il poeta commenta talvolta il romanziere. *Il Pellegrino del mare ignoto* di *Dispersa* è, con più verità, perchè trasportato in un campo tutto lirico, l'Enrico di *Miranda*. Nella *Leggitrice*, che sogna un' altra vita, un altro amore,

Ove si posi e non si strugga il cuore,

è accennato un dogma capitale del pensiero erotico-mistico fogazzariano. In *Profumo* è tutta l' onda di misticismo sentimentale dell'autore di *Cortis* e di *Mistero*.

E appunto perchè il Fogazzaro è tutto e solo ne' romanzi, le poesie migliori sono quelle che integrano la produzione romantica. Il poeta si direbbe che abbia qui voluto liberare il suo cristianesimo dagli elementi troppo realistici e dalle limitazioni, entro cui l' aveva necessariamente costretto nel romanzo. In *Visione* passa, nella notte di Natale, Cristo : e il poeta, tratto da un' onda di popolo, tratto dalla sua donna, lo vede anche lui, e lo ode parlare precetti di libertà spiri-

tuale e di ritorno alla coscienza, ben altrimenti arditi di quelli che suonano nella bocca di Benedetto. In *Samarith di Gaula* la vergine, onde ha nome il poemetto, ama Gesù anche morto, e lo vede risuscitato, e lo segue sul lago in tempesta, fin che le onde la respingono, morta e beata, sul lido. Ma il Fogazzaro scambia lo scenografico per il grande. I due poemetti sono vivi là dove scoppia la satira contro il fariseismo e lo scetticismo, là dove parlano gli amori terreni: come negli ardenti inviti alle gioie del senso, in bocca del giovine amante di Samarith; dove assumono aria apocalittica si sente, dietro il profeta, il letterato, si scorge il meccanicismo. Perciò le più commosse e commoventi poesie religiose del Fogazzaro sono quelle, dove il poeta ritrae il suo perpetuo e sempre sincero motivo: la impari lotta fra la carne e Dio: come in *Nel Cimitero di Padova*, in *Notte di passione*, e nel *Canto dell' umiltà e della gioia:* dove egli, « spirito tribolato e corpo stanco », si prosterna a Cristo, confessandogli di aver troppo amato la terra:

Che troppo amara, dolce, orrida e bella
Mi parve; troppo afflissemi e mi attrasse.

È tutta la stanca religiosità fogazzariana qui: come nei versi alla *Verità* la parte più viva non è quella che esprime il pensiero fondamentale del carme: essere la verità dentro di noi, e percepibile per intuito primo ai più ingenui; ma quella ove rompe la irascibilità nevrastenica del poeta contro i farisei, specie contro le belle donne e i teologi: le quali due categorie questo riformatore religioso ebbe il torto di pigliare sul serio. Così

è tutta la indomabile superbia del Fogazzaro nel *Canto dell'angoscia e dell'orgoglio:* la sua riottosità a piegarsi alla legge più cristiana del perdono in *Preghiera* : la vittoriosa sensualità in quella invocazione ardente di tetra lussuria, che si legge in *Caligola*, innamorato, e non romanticamente, della luna; e anche in alcuna delle poesie più mistiche, come *Nel Cimitero di Padova.* Dove quella sensualità troppo discorda: come stuonano, in componimenti di solennità jeratica, certe frasi dettate dalla mondanità persistente dell'autore. Così in *Visione*, di certi giovani che corrono a Cristo,

l'un d'essi gettò sigaro e cappello,
si mescolò silenzïoso a noi.

Del resto qui è anche l'applicazione di quell'impressionismo violento, al quale il Fogazzaro sembra talvolta voler ridurre tutta la rappresentazione artistica. Il Fogazzaro non ha veduto sempre che il dato immediato della realtà non è poesia, ma semplice materia di poesia, nè sempre poetico è il linguaggio che esprime quel dato nella sua limitazione, che non vuol dire nella sua fisonomia più profonda. Se del verismo il Fogazzaro non accetta il contenuto, ne accetta pero spesso il semplicismo estetico. Talvolta ci si può domandare, leggendo le liriche fogazzariane, che bisogno c'era di scriverle in versi: che bisogno c'era, per esempio, di verseggiare certi sentimenti e momenti del poeta del *Mistero*, quando sono espressi con tanto più agio e ricchezza nella prosa del romanzo. Certo, quei versi sono la cosa meno poetica del più poetico dei volumi del Fogaz-

zaro. Così rendono meglio la suggestione musicale certe pagine dei romanzi, che le sei troppo lodate liriche della raccolta, che commentano sei brani di insigni maestri. Questo costringere in una scena, condotta col suo processo di prima e poi, di causa e di effetto, una commozione musicale, è un togliere alla musica ciò che essa ha di più intimo e di più suo, l'indefinitezza; è materializzarla in forme assai più meccaniche che fantastiche.

In fatti credo che la traduzione di quelle fantasie musicali si debba specialmente al metro, che gli intendenti trovano qui mirabilmente rispondente al ritmo e alla movenza della musica. E generalmente, come già in *Valsolda*, il Fogazzaro bada più al metro che al verso: cioè considera il metro per sè stesso, e ci si sbizzarrisce attorno: e ne usa piuttosto un genere che l'altro, senza nessuna necessità artistica. Ecco senarj volanti, ecco ottonarj barcollanti, ecco nonarj doppi, che vorrebbero, non si sa come, riprodurre l'esametro, ecco versetti monchi, che guaiscono e stridono, feriti sul capo, non si sa perchè: ecco endecasillabi rimati a due a due, e settenarj similmente accoppiati, che stavano bene nelle saghe monotone e nelle tranquille moralizzazioni medioevali: e non si adattano in nessun modo al procedere commosso e drammatico e tumultuario della poesia moderna. Il Fogazzaro lirico è troppo spesso lì, in quelle esteriorità; è nel concetto che sostituisce il sentimento. Egli vagheggia l'immagine per sè, egli mira all'epigramma, anche nelle cose migliori: leggasi l'allegoria, certamente squisita, di *Amor Amorum*, leggansi *Fonte riderella* e *Fonte modesta*, e *Dopo la vendemmia*, e la zanelliana-

mente delicata *La Nuova casa* e il *Canto della ricamatrice*. Raro, anche per queste liriche di tuono medio, cioè del tuono più conveniente agli spiriti del poeta, poter dire qualche altra parola laudativa che *graziosa!* Raro non sorprendere il poeta in atto di applaudirsi: raro sentire in lui la serietà profonda, composta, di chi dice cose che lo hanno preso tutto. C' è il dilettante di poesia; c'è, ancora, il poeta che deve rappresentare la sua parte. Anche l' ultimo canto, *Scende la sera*, termina con una immagine, con una posa da palcoscenico. Il poeta è ferito e stanco: ha servito, per tutti i suoi anni, l'Onnipotente: ora, domanda pace. Ma la stella della sera, no, gli dice, tu devi combattere ancora, devi levarti, devi morire in piedi:

E sia: sorgiamo: avanti!

Non è serio. Chi, negli ultimi giorni della vita, si volge indietro a guardare i suoi anni e la sua opera, o tace, o certo non ha nessuna voglia di declamare. Come altrimenti malinconiche e intime le ultime poesie del Carducci, e — per citare un poeta caro al Fogazzaro — dello Zanella!

Questi mi sembrano i caratteri della lirica del Fogazzaro, morta tutta. L' opera poetica di lui più cospicua, più viva, pur nella sua infermità, è *Miranda*: ma non, come si è detto, in quanto è opera poetica, ma in quanto è romanzo. Anzi, i suoi difetti dipendono dall'essere quel romanzo, o dal voler essere, un poema. È una novella d' amore, campata nel nostro mondo di tutti i giorni, e scritta in versi, perchè, quando gli autori sono giovani,

disdegnano — o disdegnavano quarant'anni fa — di scrivere in prosa. Di *Miranda* toccherò a propositoi dei romanzi: dove dirò meglio le cause di un insuccesso, al quale il Fogazzaro non si seppe mai rassegnare, e che gli fece assumere l'atteggiamento di incompreso e di ribelle, figurato poi in Corrado Silla e nel protagonista del *Mistero*. In una lettera di ringraziamento a Gino Capponi, il Fogazzaro sembra attribuire la sua prima sconfitta letteraria all'imperversante verismo da un lato, al pertinace accademicismo dall' altro. Io qui vorrei dire solamente che non ultima causa dell' insuccesso di *Miranda* dipende dal fatto che il romanzo è scritto in versi: dipende dall' ignoranza nel romanziere di quelli che sono i limiti e la natura del mondo poetico. Nella prefazione di *Miranda* il Fogazzaro ci dice che, a trattare il suo soggetto in versi, fu indotto da una bella signora. Egli aveva letto il diario di Enrico e quello di Miranda; ma pubblicarli tali e quali non era possibile, per ovvie ragioni di delicatezza; contraffarli, specialmente la prosa verginale della giovinetta, non era facile. « La prosa l' imbarazza? esclamò la bella signora. Faccia dei versi ». « È assurdo, signora »; ha l'onesto ardimento di rispondere lì per lì lo scrittore; ma, ripensando meglio, trova che, se è assurdo, è anche sbrigativo. Dal momento che non si poteva riprodurre nella loro integrità i due diari, « tanto valeva, dice, portarsi apertamente nella regione dell'ideale, affidandosi al verso, che ne conosce meglio le vie ». Quel « tanto valeva « è una confessione, anche una volta, del misero concetto che ha della poesia il Fogazzaro. L'autore si risolve per la poesia per gradire ad una dama: per un motivo cioè del tutto estrinseco;

e, che è anche peggio, per espediente, per comodità; come se il linguaggio poetico fosse qualche cosa di arbitrario, di sostituibile, di ornamentale.

Ma anche la bella signora avrebbe preferito una *Miranda* in prosa: anche se quelli erano ancora gli anni dei poemetti romantici di amore e di passione. *Miranda* non è poema narrativo, che nella breve introduzione e nella brevissima chiusa. Il corpo del poema è costituito da due diari: e un diario scritto in versi è poco meno che una assurdità psicologica e quindi anche artistica. Il diario nasce dal bisogno di profondarsi nella realità del proprio io, di sorprendere il proprio io nel momento in cui palpita più vivo, di parlare a sè anche e assai più che agli altri: e, espresso in versi, perde ogni carattere di sincerità, cioè perde il primo pregio di un diario. Il diario non è lirica, non è elegia, non è sentimento puro, che trovi la sua espressione naturale in un linguaggio rimoto dalla realtà, quale è il linguaggio poetico. Il diario è narrazione; ma non di una realtà lontana dal narratore, o fuori di lui, e che egli perciò può elaborare, idealizzare, poetizzare; ma di una realtà presente e interna a lui, che assume valore ed efficacia ed eloquenza dalla sua stessa nudità ed immediatezza e frammentarietà. Il diario è una confessione; e una confessione in versi è inconcepibile. Immaginate in versi il *Werther* e l' *Ortis*: quei due addolorati non vi addolorerebbero più, e vi farebbero l'impressione di commedianti. Nelle autobiografie possono piacere anche le sovrabbondanze, le rudezze: possono essere quei difetti di espressione prova di ingenuità. Chi arricciasse il naso agli anacoluti del Cellini, sarebbe un pe-

dante senza cuore, capace di correggere gli strafalcioni anche nelle lettere della donna che gli vuol bene. Nelle autobiografie non sopporteremmo invece una dizione che tradisse in chi scrive la coscienza di essere o di fare lo scrittore. La prosa, semplice e nuda, era dunque il linguaggio naturale dei due diari; tanto è vero che i brani più vivi — specialmente del diario di Miranda — sono distesi in una verseggiatura che si mostra il meno che può poetica; mentre i versi delle parti narrative del poema non sono tanto dimessi e suonano e cantano qualche volta.

Del resto, il metro che il Fogazzaro trattò meno male, e dove lasciò una qualche impronta di sè, sono gli scioltl. Certo, il respiro a pieni polmoni, il ritmo ampio, il periodo vario, la fluenza, quelle insomma che si è usi di considerare come qualità inerenti al più letterario ed oratorio dei nostri metri, mancano in *Miranda*. Ma, se non m' inganno, i versi di *Miranda* vogliono essere una reazione agli sciolti tutto suono e tutta borra, tutto sfarzo e tutta miseria, tutto belletto e tutte rughe senili, onde i romantici più letterati si credettero di continuare il Monti e il Foscolo. Il Fogazzaro concepì un verso sciolto modesto e piano: forse quello che sarebbe poi stato il verso sciolto del Pascoli: così casto, così forte e verecondo. Che se la riforma vagheggiata dal Fogazzaro fu troppo indecisa: se il verso di *Miranda* degenera spesso nella sciattezza di una prosa da appendice, e spesso invece si fissa nelle forme accademiche e nelle perifrasi consuete: se sono parecchi i versi duri anche al più duro orecchio e violenti di intollerabili elisioni; il verso di *Miranda* ha pure spesso non comuni

virtù di efficacia, di evidenza, di semplicità: non mancano le armonie felicemente ardite, come:

Angoscia mai
Non par la prema dell'aere grave;...
... Correvano, correvano i cavalli...
... Stanotte m' hanno desta le campane...
... Sonagli di cavalli da lontano...;

non sono rarissime le pennellate alla maniera omerica e goethiaana, come:

Per convolte glebe
Quattro bovi traean l'aratro, tardo
Occupando il terren con l'unghie vaste
Ed agitando la gran testa:

compenso di luoghi oscuri, ma oscuri per libidine di brevità e « per troppo, non per manco di vigore ». In *Miranda* ci sono dei lunghi brani, che si sostengono senza aggettivi e senza avverbi: senza cioè quelle forme pleonastiche e parassitarie, onde fu troppo spesso solito di enfiarsi e di ingrandire il verso sciolto: inalazioni di ossigeno in un corpo moribondo. In *Miranda* si ottiene spesso il maggior effetto con l'impiego dei minimi mezzi. Si leggano la chiusa della prima parte del poema e del libro di Miranda i luoghi segnati coi numeri V, XI, XIV, XX, XXVII, XXVIII, XLII, XLIX, LII, LVI, LXI, LXV. Non per nulla, se nel poema vi è qualche mossa aleardiana (p. e. a p. 50) e forse zanelliana (pp. 23, 128), sono anche più frequenti ricordi di poeti insigni di robustezza e di perspicuità: di Virgilio (p. 18), di Lucrezio (p. 71), del Leopardi (pp. 23, 57, 66, 110, 135, 162, 167), di Dante (pp. 41, 77, 110): di Dante, onde si risentono frasi e intieri versi, anche nella rimanente produzione del Fogazzaro.

CARATTERI GENERALI DEL ROMANZO FOGAZZARIANO

Il Fogazzaro è grande romanziere? L'opinione comune dice di sì, e lamenta che egli abbia voluto essere anche filosofo, anche riformatore religioso; quando è romanziere puro, è una forza: lo prova il successo enorme e incontrastato dei romanzi più semplicemente romanzi: *Malombra, Cortis, Piccolo mondo antico.* Ma il successo non è tutto. È indizio di consonanza e di simpatia fra lo scrittore e il pubblico del giorno: il successo vale, quando si continua nel tempo, e cresce col tempo. E quanto al valore dei romanzi, anche dei romanzi puri, del Fogazzaro, io vorrei porre una pregiudiziale, forse un po' ingenua ed antiquata. Un fiacco pensatore può essere davvero un grande artista? L'anima è una unità. Nel profondo, le sue potenze si innestano l'una nell'altra, si rafforzano l'una con l'altra. Certo, l'opera d'arte deve essere innanzi tutto opera d'arte: libera creazione della facoltà fantastica; ma deve aver la sua premessa in un sistema di idee, deve attingere il suo calore in una filosofia, in una morale: altrimenti sarà costruzione senza fondamento e senza impalcatura, che si dìsfarà ai primi assalti delle intemperie. Nei *Promessi Sposi* è passato tutto il pensiero critico del secolo XVIII, tutto l'entusia-

smo religioso dei primi decenni del XIX. I personaggi, i motivi, l'azione stessa di quel romanzo acquistano ragion d'essere, rilievo, significato in quel presupposto mondo intellettuale ed etico. E il romanziere dei *Promessi Sposi* è pur sempre il lirico degli inni sacri e dei cori, e l'apologista della morale cattolica. Poichè, dietro all' opera d'arte, c'è una interpretazione della vita: c'è — conseguenza di quella interpretazione — un credo: altro è dire che l'opera d'arte non deve proporsi di propagare quel credo, altro è dire che quel credo debba esserle indifferente. Forse non vivono che le pagine poetiche, che hanno desunto da un credo la loro forza di convinzione e di commozione. Il pianto del Leopardi ci fa piangere ancora, perchè è pianto che viene anche dall'intelletto, e non solo dal cuore; il pianto dei leopardiani non ci dice più nulla: era un pianto preso ad imprestito, e senza nessun presupposto filosofico: come certi fiori che nascono nel terriccio rigogliosi; ma il primo venticello li porta via: non avevano radice. E a chi mi dicesse che il Leopardi vive, perchè fu artista, artista del pianto, risponderei che quella sua stessa vigoria artistica è la traduzione in fantasmi della lucidità, dell'ardore del suo mondo intellettuale ed etico: risponderei che non c'è la grande arte, quella che non solo desta meraviglia, ma anche amore, dove non c'è l'anima; e che le stanze del Poliziano, *arida pomice expolitae*, sono morte e rimorte anche fra i letterati. Il problema filosofico urge oggi da ogni parte. Lo scrittore che non ha nulla da rispondere alle nostre domande sugli enigmi della vita, che ci rappresenta frammentaria e discordante una realtá, che noi vorremmo spiegarci come parte di una simmetria,

di una continuità: lo scrittore che ci fa piangere più che compiangere, ridere più che sorridere; non è lo scrittore, di cui andavamo, sia pure inconsapevolmente, in cerca. I sommi scrittori sono, senza volerlo, dei grandi maestri, dei sereni consolatori. Irradiano la tranquillità sicura di chi ha la pace e l'armonia dentro di sè. Di prima impressione i loro libri possono non sedurre: respingono i troppi, che ai libri non domandano che di poter accarezzare le parti meno degne o più deboli del proprio io; ma poi quei libri si impongono: come l'umanità trionfa dell'animalità, come la forza trionfa dello sforzo. C' era bisogno di quei libri.

Il lettore può risparmiarmi la conchiusione di queste premesse. Io mi commuovo alla lettura dei romanzi fogazzariani, forse più che non sia ragionevole aspettarsi dai miei anni e dalla mia preparazione di uomo di lettere. E pure sento che quei romanzi troppo poco parlano al pensiero, poco alle profondità più inesplorate della coscienza: sento che sono costruzioni illusorie, come tutte le finzioni del sentimento puro; e come tutte le illusioni bisogna, quei romanzi, se non si vogliono deprezzare, guardarli da lontano, e passando. Se no si rivelano d' una architettura, d' una sostanza troppo povera, troppo uniforme.

Perchè il Fogazzaro è tutto ne' suoi romanzi, io mi trovo ad avere esposto giudizii su di essi, fin da quando ho parlato dell'uomo e del pensatore; perciò non potrò non ripetermi qualche volta; e massime in queste pagine, dove intendo parlare della costituzione e dei caratteri più generali dei romanzi fogazzariani. Così ho già detto che il motivo dominante nei romanzi del

Nostro è il motivo più elementare del sentimento: l'idillio d'amore. E sempre della stessa maniera. Da *Miranda* a *Leila* la vertebra della azione è costantemente un amore, non tanto contrastato, quanto rimandato e represso: represso, o per pudore, o per orgoglio, o per un senso di dovere, o per obbligo di religione. Franco e Luisa, i coniugi di *Piccolo mondo antico*, non sono una eccezione: Franco continua ad essere un innamorato della moglie, che non gli vuol bene, o non gliene vuol abbastanza; il marito devepur sempre pensare alla conquista morale della moglie. E più che amori platonici o mistici, questi dei protagonisti fogazzariani sono conati verso l'amore: sono quel non so che di fantasioso e di carnale, di esaltazione e di malinconia, di tentante e di beatificante, onde si rivela la passione d'amore negli adolescenti. A me pare che il Fogazzaro abbia in sostanza e sempre concepito l'amore come il monologo tra il giovane custodito e vigilato — oltre il tempo giusto — nelle mura del collegio e le evanescenti ed iridescenti larve feminee, che valicano le mura e gli sorridono, e lo bruciano di febbre, e gli dicono, in un linguaggìo lirico e musicale e indefinito, quello che egli mormorava a sè medesimo in prosa e a bassa voce: perchè quelle larve non sono che germinazione e fermentazione di lui. Fu detto che nelle copie degli amanti fogazzariani la donna è l'uomo; ha l'equilibrio, l'intuito, la volontà, che mancano all'uomo. Certo, quegli uomini così privi di energia si aggrappano, per reggersi, a quelle donne, che sono così il limite della fiacchezza e sentimentalità virili. Ma non c'è antitesi tra quegli amanti, se non come c'è antitesi fra medico e

ammalato; o l'antitesi negli amanti fogazzariani è — quando c'è — nella concezione teorica del mondo, e non nel carattere: nel carattere sono similissimi. Il Fogazzaro rinnova il concetto delle anime sorelle e predestinate, che compiranno altrove gli amori spezzati qui; in realtà pensa la donna quale la si pensa nei primi tempi e ancor lirici della passione, quando la donna è cavata dal cuore dell'uomo, come Eva dal petto di Adamo; ed è foggiata a immagine e a giocondità dell'uomo. Marina è una irradiazione di Corrado Silla: tanto gli assomiglia nella fantasiosità malata e nell'orgoglio; come Leila è una irradiazione dell'Alberti, capricciosa e superba come lui. Elena è tutta chiusa in Daniele, e pecca di lungo desiderio come lui, e sacrifica l'amore come lui. Violet è tutta ebbrezza di sentimento come il suo amatore. Jeanne è Piero Maironi, prima di divenir santo; un po' più raffrenata negli accessi erotici, ha i suoi medesimi egoismi, i suoi medesimi oblii dei più elementari doveri.

Quindi le donne fogazzariane non sono mai una conquista, non costano mai un vero sacrificio. Il giovinetto innamorato o sognante d'amore immagina mille peripezie, per arrivare alla sua donna; ma la donna verrà finalmente a lui, o se sarà d'altri, gli dirà: amico mio infelice, altri ha la mia persona, ma il mio cuore l'hai tu; e in un'altra vita sarò tutta e sola tua. Così tutte le donne fogazzariane finiscono a pensare e a volere secondo i pensieri e la volontà dell'uomo che le ama, o che anche soltanto le ha amate. Che Miranda si logori per cinque anni per un traditorello, che preferisce all'amore grande la piccola gloria di rapsodo da salotto, e muoia di gioia

al rivederlo: che Marina, l'altiera marchesina di Malombra, ammazzi sì Corrado Silla, ma dopo essersi data a lui come una donna perduta: che Elena si lasci amare da Daniele e si rassegni ad essere abbandonata da lui, nel momento più desolante della vita, sol perchè egli deve ritornare a Roma, a capitanare un partito politico inesistente; che Violet dimentichi la parola data al più onesto degli uomini, si inimichi coi parenti, per cedere a un uomo, che non mostra altra attitudine che quella di improvvisar cattivi versi, e di fare il *touriste* e il prepotente: che Jeanne disonori sè, la casa sua, suo fratello, e insegua sul treno e sia disposta finalmente agli amplessi di un ammalato di lussuria e di misticismo come Piero Maironi, e lo ami anche più, quando egli, monaco e santo, non è più nulla per lei; che Leila dimentichi il primo amante morto, per l'amico di lui Alberti, e che, dopo un lungo lottare coll'orgoglio, corra essa a lui, sola, come una mondana in cerca di avventure; tutte queste appariscono poco meno che assurdità psicologiche; ma sono, almeno nel loro punto iniziale, convenienti alle donne che splendono nel sogno torbido e rispondono al desiderio di possesso del giovine. Creature colte nella realtà non sono. E il romanziere stesso ha sentito la sostanziale irrealità di quelle donne: ed è riuscito abilmente a motivarle, mostrandole mosse da potenze soprannaturali, o mistiche, o spiritiche, o determinate alla loro singolarità di azione dalla singolarità dell'ambiente in cui vivono, o in cui furono educate.

Molto semplice e primitiva è adunque la rappresentazione, che il Fogazzaro ha fatto dell'amore. E si ha ragione di dubitare che egli sia

proprio quel gran romanziere dell' amore, che è comunemente riputato. Certo, in un discorso su una famosa condanna inflitta dal Manzoni alle narrazioni d'amore soverchianti nella letteratura a danno della morale, il Fogazzaro rivendica ai romanzieri e ai poeti il diritto, se non pur riconosce il dovere, di continuare a parlar nobilmente di quella che può essere la più misera, ma anche la più alta delle passioni; con argomenti che convincono non poco e con l'eloquenza di chi detta la propria apologia. Ma nè ciò, nè l'aver scritto parecchi romanzi e molte novelle d'amore, significa aver trattato vastamente di quella passione. Neppur romanzando d'amore, il Fogazzaro esce mai da quel suo egoismo ed epicureismo, che non gli ha consentito di guardare nella vita sociale, politica, religiosa con un' interesse che sia molto più della curiosità. Gli amori fogazzariani non diventano mai dramma. Il motivo, per esempio, dell'amore disprezzato, tanto più ardente, quanto più disprezzato, tanto più profondo, quanto meno veduto, è ignoto al Fogazzaro. L'amore di un uomo vecchio o anziano per una giovine è motivo frequente nei romanzi fogazzariani; ma o passa quale episodio insignificante e riempitivo, come in *Malombra* l'accensione improvvisa dell'ingegnere Ferrieri per Edith: o diventa argomento di trastullo, come la cavalleresca devozione pertinace del vecchio senatore Clenezzi per Elena in *Malombra;* e in *Piccolo mondo antico* il lungo appassionato ossequio del prof. Gilardoni per Ester: o si risolve senza nessuna lotta, con la più gran pace dell' uomo e anche della donna, come è il caso di Giovanni Selva nel *Santo:* basta che Maria d'Arxel, protestante, giovanissima, abbia

letto certi suoi libri, perchè si innamori di lui, si faccia cattolica e diventi sua moglie. Le situazioni forti non seducono il romanziere dell'idillio amoroso. Di tanti innamorati non uno — se non quella pazza dì Marina — a cui l'amore consigli un delitto: non uno, per cui l'amore significhi la rovina del proprio io morale, il suicidio. Non uno che sia schiaffeggiato non solo nell'orgoglio, ma anche nel suo stesso affetto più tenero e delicato. Quegli innamorati sono amati dalla loro donna, anche prima che essa li veda. Essa li attende in un castello, pel giorno stabilito da Dio; perchè è Dio che si rende garante del compimento di quegli amori. Non mai apparisce la figura di un rivale. Non mai una scena di gelosia. I mariti più brigateschi, come il marito di Elena, sanno anche essere i più arrendevoli.

Limitato è il campo dell'amore nel romanzo fogazzariano: limitato all'idillio di un amore contemplativo, che si delìba sempre e non si adempie mai. Quell'idillio è tutta la forza di attrazione del libro; e chi legge, attraverso molte e molte pagine opprimenti, ha pur sempre la mente a quell'idillio; e arriva alla fine, per amor di esso: come il viaggiatore si rassegna ad un paese aspro e monotono, perchè sente sempre vicino il rumore di una fresca e bella fiumana. In generale, i romanzi del Fogazzaro che più piacciono sono quelli in cui quel motivo predomina: *Malombra, Cortis, Mistero.* Il più pesante romanzo fogazzariano è il *Piccolo mondo moderno,* in cui quel motivo è più sopraffatto e dissipato. Si può credere che se il *Santo* fosse soltanto il romanzo di Jeanne, se narrasse il trapassare di lei da amori già spirituali ad amori ed ardori mistici,

se, insomma, il romanzo fosse ricondotto alla corrente genuina del sentimento fogazzariano, il *Santo* sarebbe un romanzo assai più vivo, e forse anche più cristiano. In *Leila* ritorna il motivo consueto; e il libro si lascia leggere, anche se non si fa leggere. Perchè nel rendere i momenti, l'accensione, l'ebbrezza, gli sbigottimenti, le desolazioni di quell'amore lirico e contemplativo, il Fogazzaro è veramente psicologo e descrittore e poeta di rara potenza. Quell'amore ha un'attrattiva strana, prepotente, sia pure, anormale; ma un'attrattiva di sincerità. La soppressione del gaudio finale fa che le parole e gli atti che lo surrogano — anche i più comuni nella vita degli amanti — acquistino, per compenso, una intensità passionale straordinaria, e quasi morbosa. Uno sguardo, una stretta di mano, un contatto come che sia, una carezza, sono protratti, assaporati, diluiti, esausti di tutto ciò che possono dire, di più anche di ciò che possono dire.

Questa concupiscenza repressa e accarezzata — che si sfoga sopra tutto nelle note e nelle concomitanze delle femineità, tanto più violentemente, quanto più manca il possesso della donna — dà una ragion d'essere a certe caratteristiche, che in tutt'altri che nel Fogazzaro sarebbero industrie di romanziere dozzinale. Il Fogazzaro discorre senza fine della voce, della capigliatura, del collo, delle spalle, della nuca, del busto delle sue donne; sino il vecchio ed asceta Giovanni Sella si è innamorato definitivamente di Maria d'Arxel in contemplazione del suo busto elegante e slanciato. Discorre senza fine di abbigliamenti femminili e di vesti: che scoprono, o celano, o disegnano tanto del corpo, quanto basta alla fan-

tasia. Tu non hai in mente la immagine nè la espressione delle donne fogazzariane; ma sai come vestono tutte: e una sarta non avrebbe la precisione e ricchezza di linguaggio del romanziere. Non è soltanto manìa descrittiva. Questi indumenti femminili bastano talvolta agli innamorati fogazzariani. Così il Fogazzaro non dimentica mai — anche in momenti gravissimi — di parlarci dei profumi: di azalea, di mughetto, di *olea fragrans:* di quelli che accompagnano od esprimono la femineità elegante, s'intende; di rosa o di narciso o di viole non ce n'è. Gli odori, secondo il Leopardi, sono le forme più spirituali della realtà sensibile: come quelli che lasciano un desiderio, che non si appaga mai. Il Fogazzaro applica. L'amante in quei profumi respira l'anima della donna amata; quei profumi tengono desto l'amore, e lo volatilizzano nel tempo stesso. Max Nordau parlerebbe di degenerazione. Certo gli amanti del Fogazzaro sono spesso dei raffinati e degli ipersensibili. All'Alberti basta, per disamorarsi di una signorina, di udirla pronunciare *pollíne* invece di *pólline*. Il poeta del *Mistero* si compiace più di una volta di far piangere di angoscia e di gelosia Violet, per poi farla piangere di gioia. Talora i fuggevoli baci degli amanti fogazzariani diventano morsi. E perchè la bellezza pura e piena è qualche cosa che desta ammirazione e tremore, mentre gli amanti fogazzariani vivono di tenerezza e di impetuosi, liberi abbandoni, così le donne, salvo forse Marina, bellissime non sono mai; sì tutte sono magre, agili, linee più che forme. Talvolta recano una qualche nota che inviti a lussuria: Leila ha dei rossori sulla nuca. Tal'altra portano l'impronta

di malattie o di debolezza, che destano un senso di pietà, o un orgoglio di protezione, e le rendono sempre più suddite dell'uomo, rappresentato invece sempre fisicamente forte e poderoso. Miranda è ammalata di cuore, Violet leggermente paralitica e impedita dal lato sinistro, Donna Fedele minacciata di carcinoma.

Ora, questa sensualità - e anche più l'ipocrisia che l'accompagna — furono meritamente censurate in uno scrittore cristiano e riformatore delle coscienze cristiane. Ma pure, negli amori fogazzariani, è assai più dolore che lussuria. Chi legge, prova quel senso dell' inane, della manchevolezza, del prima che promette tanto e che resta senza poi, quel senso di fanciullo continuamente esaltato e continuamente deluso, che si trasmuta in una diffusa impressione quasi tragica. Ti par di vedere braccia che si aprano e chiudano con disperata pertinace brama, e non stringano che larve. Anche la lussuria d'annunziana è triste; ma di tutt'altra tristezza; è la lassitudine di chi ha troppo goduto: è il farneticare pesante di un alcoolico della libidine. Ma nella sete d' amore dei personaggi fogazzariani c'è qualche cosa di giovanile, che urge verso il godimento, invano; c'è una nostalgia o persistenza di primavera che non vuol morire, e deve morire; c'è il romper dell'amore contro il destino e contro la morte. Perciò gli amanti maschili del D'Annunzio non commuovono mai, e strappano tante volte le lacrime — quando appariscono nella loro verità — gli amanti del Fogazzaro. Quel loro amore è il più alto grido della lor vita e di tutte le vite; ma grido che si innalza inascoltato, come canto d'uccello morente in un deserto. Che quell'amore continui — teoricamente — in un'altra esistenza,

quando l'anima amante si confonderà senza paura e senza rimorsi con l'anima cara, non importa. Quell'amore — in realtà — si arresta qui sulla terra, e ha tutti gli spasimi del desiderio, tutte le amarezze della delusione, tutto il travaglio della vacuità. Quella credenza non attesta altro se non che l'amore è l'unica realtà, l'unico desiderio: quella fede, nonchè consolare, esacerba anche più. Che amarezza ineffabile nella chiusa del *Cortis!* che senso, non di conforto, ma di desolazione vi assumono le parole del mistico: « Siamo sposi senza nozze, non con il corpo, ma con l'anima; così si congiungono le palme, non con la radice, ma col vertice, così si accoppiano gli astri, non con la materia, ma con la luce. » Io non so se la nostra letteratura romantica abbia pagine più commoventi di questi ultimi capitoli del *Cortis*, o degli ultimi del *Mistero del Poeta*, o delle pagine che narrano il represso ed immortale amore di Jeanne pel Santo. Qui, nell'elegia desolata della gioia d'amore perduta, è tutto il Fogazzaro. E forse ad innumerevoli lettori quella elegia ha tratto su dal cuore profondo le storie dolenti, che la dura lotta dei giorni aveva fatto dimenticare.

Ma quando un amore contemplativo e lirico viene a contatto con la realtà, gli accade come al vaso di creta, che viaggia insieme con i vasi di ferro: se cozza, si frange; e ha bisogno di custodie e di protezioni. Gli amanti del Fogazzaro, isolati in mezzo ad una realtà ostile, o perirebbero, o diventerebbero tragici, o guarirebbero della loro fiacchezza sentimentale; mentre il poeta li vuol vivi, naturalmente; e ammalati ed elegiaci. Di qui — non di qui soltanto — entra nella produ-

zione fogazzariana tutta una schiera di persone variamente buone, d'una bontà che va dalla intelligenza e dall'indulgenza fino al sacrificio: persone, senza delle quali l'idillio, a che si riduce il romanzo, non potrebbe andare innanzi.

Gli zii hanno spesso questo ufficio più che paterno. In *Miranda* c'è il medico, zio di Enrico: in *Malombra* lo zio di Marina, Cesare Ormengo: in *Cortis* lo zio di Elena, Lao: in *Piccolo mondo antico* il gran protettore è lo zio Ribera, in *Leila* l'Alberti è anche protetto dallo zio. Il *Deus ex machina*, che viene a proposito per gli amanti, non manca mai; talvolta ce n'è più d'uno in uno stesso romanzo. Così, nel *Mistero*, il Poeta ha più amici e amiche, che favoriscono i suoi convegni con Violet, che aprono la loro casa al matrimonio quasi clandestino. In *Piccolo mondo moderno* c'è, a tutela di Jeanne, il fratello di lei Carlino, che si direbbe sia anche lui un innamorato di Piero Maironi, con tanta facilità lo segue con la sorella, con tanta facilità lo accetta in casa. Egli è così scettico, così intelligente! Eppure è cosi ingenuo, da giurare sulla bontà ed onestà di sua sorella e anche su quella di Piero Maironi! Ma comodità di lui c'è un'altra creatura estremamente buona, che vede e tace e perdona e prega, la povera marchesa Nennele, che non ha mai uno scatto contro il marito perfido della sua figliuola demente. Nel *Santo* a Jeanne non mancano aiuti e confidenti d'ogni maniera: oltre Carlino, che la sorella porta da Vicenza in Olanda, e da Olanda a Roma, sulle traccie, o nell'aria del Santo, c'è Noemi d'Arxel, che sa tutto e fa da intermediaria; e quando tra le due donne è nata una tacita gelosia, un'altra amica viene

in soccorso a Jeanne: la signora Albacina, moglie di quel sottosegretario dell'Interno, che verso Benedetto mostrerà così poco buon sangue. Così in *Leila*, l'Alberti ha dalla sua, nel campo religioso, parecchie dame milanesi, e, nel campo dell' amore, anche il padre del defunto amico, del quale egli si sposerà, senza il più lieve rimorso, quella che già era la fidanzata; per non dire che esso Alberti e Leila hanno per confidente, guida, mediatrice e rimediatrice comune la angelica donna Fedele. Giacchè i personaggi anche più austeri del Fogazzaro devono guardare ai giovani amanti con lo stesso occhio di appassionato compatimento e compiacimento, onde li riguarda il romanziere. Ci sono tenacie di affetto, che non si saprebbero come altrimenti spiegare. Leila è di un orgoglio detestabile verso Marcello, che l'ospita spontaneo e vuol arricchirla, e fa di tutto per non farle avvertire il beneficio; e verso donna Fedele, piena per lei di tenerezze più che materne. Marcello e Donna Fedele si rattristano: forse la loro morte è affrettata dallo strano contegno della fanciulla; ma non hanno mai una parola di rimprovero, di ammonimento. La bontà deve pervadere tutti i personaggi, anche quelli da cui non si sarebbe in diritto di esigerla, almeno in certi momenti: come quel rigido conte Cesare Ormengo, che si infuria contro la sua pazza nipote e pupilla Marina, ma assai più ne teme e fa di tutto per essere, se non amato, tollerato da lei: come quel brigantesco senatore Santelia, che è poi così indulgente, così rispettoso marito: come quel Topler giovane, che non solo si rassegna a rinunciare per un mezzo avventuriero alla donna adorata, ma anche a quel-

l'avventuriero dà dei consigli, per la salute e la tranquillità di quella donna.

Il quale ultimo esempio lascia intendere di che natura sia la bontà dei personaggi fogazzariani. È la bontà inerte dei sentimentali. È bontà costituita di elementi negativi, è incapacità a resistere, è accettar la violenza altrui, non perchè tutto perdona chi tutto conosce, non per una legge religiosa di espiazione o di rassegnazione, ma per intima fiacchezza; anche se quella fiacchezza si maschera di orgoglio. I buoni, nel romanzo fogazzariano, sono sempre i sopraffatti, appunto perchè sono sempre i deboli; ma anche perciò commuovono grandemente. E certo il Fogazzaro non è meno il poeta dell' amore, sia pur limitato, che della bontà, sia pur negativa. La quale talvolta è sacrificio eroico e inconsapevole di sè, come nel Ribera; talvolta è delicatezza spirituale, timida, non compresa, non valutata, e che ripiomba sul cuore, a ucciderlo: come in Cesare Ormengo e in Marcello. Talvolta è una devozione, profonda tanto che spegne ogni risentimento, ogni voce dell'amor proprio e dello stesso amore, come in donna Fedele e nel più giovane Topler. Più spesso è la bontà forzata di un uomo scettico, che fa il bene, come per una costrizione della vita civile, una bontà che ha quasi vergogna di sè e si adira di doversi rivelare; e hai la figura del conte Lao, e quella di Carlino: due varianti del tipo vecchio e sempre interessante del burbero benefico. Un tipo affine è anche quello del rumoroso e cerimonioso e cavalleresco e tenerissimo capitano Steinegge. Egli ha quasi fretta di mostrarsi buono, di redimersi, per piacere alla figlia adorata, di tutte le

peccadiglie acquisite nella vita solitaria e misera, di tutto l' antipresbiterismo superficiale; e quella fretta commuove, forse tanto più, quanto è meno verisimile. Perchè la bontà dei personaggi fogazzariani bisogna che si riveli il più presto e il più pienamente possibile: quella bontà è la loro stessa fisonomia. Ci si attende di veder sempre zampillare dalla corteccia dura la ristoratrice linfa della bontà. Quindi i personaggi buoni del Fogazzaro hanno un altro carattere di seduzione tutto speciale: l' ingenuità; una ingenuità che non ti fa mai ridere come una goffaggine: tanto gli atti di essa sono in armonia fra di loro e con il personaggio: tanto quella ingenuità è seria e istintiva. È talvolta una ingenuità clamorosa e indisciplinata, come quella di Steinegge e di Topler maggiore. Talvolta una ingenuità biricchina e gioconda, come quella di Luisa, la giovinetta, che aiuta il poeta del *Mistero* a conquistare Violet. Più spesso è una ingenuità tranquilla, fatta di bontà senza limite, come quella della cugina di donna Fedele, e della povera sorda Barborin. Le piú alte espressioni di ingenuità sono l' ingegnere Ribera, che ama con tanta serietà una bambina, ed Edith, tanto nobile, tanto austera, in cui il senso del dovere e l' amor di figliuola non ammettono di essere discussi un sol momento. Una volta sola la ingenuità diventa comica. Nel professor Gilardoni di *Piccolo mondo antico*: ed è bene che sia una volta sola; perchè dall' ingenuità il Fogazzaro ha cavato note patetiche: cioè note più da lui.

Ma dal già detto si può desumere un'altra caratteristica, notevolissima, del romanziere. Egli, che non ci rende neppure gli elementi attivi della

bontà, egli non sa rappresentarci quella grande attività ed energia, che è il male. Il male è troppo concreto, troppo drammatico, troppo discordante dalla sentimentalità infingarda di un narratore lirico, quale è il Fogazzaro. Unica figura di malvagità profonda e calcolata è quella della marchesa Maironi di *Piccolo mondo antico;* ma anche la malvagità di quella donna ha tali attenuanti nella tradizione, nelle necessità, nei riti della sua casta, ed è appunto perciò innestata su tanti elementi umoristici e comici, che non riesce odiosa, o sufficientemente odiosa. Dirò di più. Anche la malvagità di quella tetra cosa che era l'Austria non si sente abbastanza in quel romanzo, che pur rappresenta con tanta felicità le forme meno violente del dominio austriaco. Quando il romanziere ci narra la perquisizione in casa del Ribera e l'arresto di Franco e il suo addio alla moglie e alla bambina ci fa fremere di spavento e di collera contro l'Austra. Ma quello non era che uno spauracchio; un'ora dopo Franco è rilasciato, e ritorna. Il lettore rimane con un senso peggio che di delusione. Gli pare sciupato un capitolo d'arte vigorosissimo, gli pare quasi contaminato un troppo solenne e serio motivo. Il Fogazzaro si è arrestato alla soglia della malvagità. La malvagità è opera di pensiero, è azione disciplinata, e richiede a esser rappresentata il vigore e il rigore mentale, che mancano al Fogazzaro. Il quale attenua tutti i personaggi e le azioni, che potrebbero forzargli la mano e trarlo a guardare più addentro nel cuore della vita. Figure, che avrebbero naturalmente una parte di prospetto nella favola, appena si disegnano sullo sfondo, come il primo amante di Violet, o il

marito di Ieanne, o la moglie di Piero Maironi. E un orso come il marito di Elena, perde, al momento più opportuno, gli artigli.

Che se si atterrisce dal ritrarre, nel suo proprio momento, l'azione, se narra assai più che non rappresenti, se in tutti i romanzi quella che dovrebbe essere l'azione vera è presupposta, o scavalcata; tanto più il Fogazzaro si compiace di descrivere ciò che è la negazione ultima di ogni attività: la morte. Le morti spesseggiano nei romanzi; e talvolta ne risolvono molto semplicemente, molto comodamente la favola. In *Miranda* sono tre personaggi, e due muoiono. In *Malombra* sono anche tre personaggi principali, e muoiono tutti e tre. Muore Violet, la protagonista del *Mistero:* muoiono Ombretta e il caro zio Ribera, i due innocenti di *Piccolo mondo antico.* La morte di Elisa chiude il *Piccolo mondo moderno*, quella di Benedetto chiude il *Santo;* in *Leila* i protagonisti sono quattro e ne muoiono due, Marcello e donna Fedele: l'uno quando ha arricchita Leila, l'altra quando ha sancito il matrimonio della strana fanciulla con l'Alberti. Ma in realtà, questo motivo della morte è deì più sentiti dal poeta, e il compiacimento per esso riconnette il Fogazzaro ai romantici più puri. La morte è l'espressione più piena e più ovvia di quella lassezza, di quella estenuazione voluttuosa, che fu tanta parte del romanticismo. Perchè anche la morte che piace al Fogazzaro è la morte tipica della poesia romantica: la morte per estinzione: di morti violente, non c'è che l'annegamento della povera Ombretta. Le morti di sincopi sono care perciò al romanziere: perchè non sono un soffrire, ma un addormentarsi: anche il mal di cuore dà di queste morti,

che non perturbano e non deformano. Talvolta però non si sa bene di che male muoiono i personaggi fogazzariani : di che male muore Elisa, di che il Santo. Donna Fedele ha una orribile malattia; ma muore prima dell'operazione; muore di estinzione anche lei ; così l'autore si è risparmiata la difficoltà e l'audacia del descrivere una morte , che non era della sua blanda capacità rappresentativa. Perchè della morte , come dell'amore, il Fogazzaro coglie il lato sentimentale, assai più che non lo commuova il senso tragico. Più che sulla morte , egli insiste sull' agonia. E non si rabbrividisce dinanzi a quelle sue agonie (la più potente è quella di Cesare Ormengo), ma si piange : si piange di un dolore quasi egoistico : si piange non tanto di chi muore, quanto di noi che moriremo. Il Fogazzaro è il grande elegiaco così dell'amore come della morte.

All'elegiaco non domandiamo ll dramma. Non domandiamo che , pur nella trattazione del suo preferito idillio d'amore contemplativo, il Fogazzaro sia quello che si chiama un romanziere psicologo. Il caso di psicologia , le situazioni spirituali men che comuni , o men che facili , non lo tentano. La sentimentalità non consente al Fogazzaro di complicare menomamente il giuoco sullo scacchiere dell' amore. Così , l' uomo che ama non ha moglie , se non fosse una povera demente, come Elisa, che è come non fosse: non ha da lottare contro amori superstiti: contro leggi austere di dovere. Le donne, o sono nubili, o hanno tali mariti, che non possono non odiare, come l'alcoolico marito di Jeanne o il farabutto marito di Elena: non sono mogli, ma vittime as-

sai più. Il motivo, per esempio, della donna che non può amare un marito anche buono, forse, anzi, perchè buono e perchè tutto fa per esser degno di lei, non ha mai parlato al romanziere. Le mogli, se amano, non hanno figli; nessun contrasto fra la donna amante e la donna madre. Nessun contrasto, neppure là dove sembra dover essere inevitabile. Leila è la fidanzata ideale di un giovinetto morto, che l'ha adorata. Ma se essa non risponde subito all'amore di un altro, dell'Alberti, ciò dipende da orgoglio e dal sospetto che egli sia un cacciatore di doti, non affatto dal legame verso il fidanzato di sotterra. E quando – nella sua fuga verso l'Alberti – ella si leva di mano, per mostrarlo ad un compagno di viaggio, l'anello regalatole dal morto, non un pensiero per lui, non un rimorso. Il Fogazzaro predilige Virgilio. Ma Didone, al solo pensiero di romper fede al cenere di Sicheo, rompe in lagrime e si chiama sul capo tutte le maledizioni: e l'abbandono dell'amante e il suicidio possono apparire come il castigo di quel suo aver dimenticata una tomba. Ma il romanziere cristiano non ha la coscienza morale del poeta pagano. Pel romanziere cristiano e cattolico l'amore ha tutti i diritti, giustifica tutti gli egoismi. Gli è che il mondo anche più propriamente fogazzariano deve apparire senza scabrezza, senza complicazione nessuna. Deve apparir sempre decente, sempre estetico. Anche la bontà del romanzo fogazzariano non è mai una bontà battagliera, nè una bontà nascosta, vereconda, misconosciuta; intorno alla quale non si allargano i cuori e non istrepitano i *bravo*. Tolstoi e Gorki, i grandi poeti della bontà, la trovano di preferenza tra gli umili, tra i re-

jetti, che hanno il loro momento che li rende sublimi, il loro sorriso che li rende belli. Il Fogazzaro non trova la bontà, o non la ritrae altrove, che nelle persone ben vestite e presentabili nelle ville e nei salotti. La bontà deve essere simpatica. Nulla che irriti. Anche i cari vecchi fogazzarìani hanno a essere tutti serenamente malinconici e saggi e sani: bei vecchi, a cui stanno bene i capelli bianchi, ma ancor folti e vigorosi; e l'andatura è stanca e dimessa quanto basta, per conferir loro un' aria di veneranda sentimentalità. Il Fogazzaro vuole decenti i vivi e i morti. I fiori coprono i cadaveri. Nessuna agonia solitaria; nessun moribondo pesa ai vivi che gli stanno dintorno. Nessuna morte deforma i corpi, spegne il pensiero, abbassa l'agonia dell'uomo fino al sussulto ultimo del bruto. Elisa, prima di morire, deve ritornare in sè. Eppure, l'agonia di una demente, l'occhio fisso che guarda e non vede avrebbero dovuto schiacciar di rimorso Piero Maironi, assai più delle più commoventi parole di perdono!

Ma se i motivi elementari, a cui si riduce il romanzo fogazzariano, sono trattati in modo anche tanto elementare, non però diremo che lo scrittore cada perciò in quel convenzionalismo, che è il carattere precipuo della produzione romantica inferiore. Il Fogazzaro è maestro nell'arte difficile del motivare. Egli sa dare un carattere di verosimiglianza anche ai momenti più arbitrarii o più comodi, di logicità anche alle situazioni più irragionevoli. Così le morti delle donne vengono a proposito; ma può sembrare che vengano quasi sempre naturali, perchè sono quasi sempre e di lunga mano preparate: come la morte di Miranda, di Violet, di Elisa, di donna Fedele.

Così Marina compie azioni di più che romantica ferocia; ma il romanziere ne ha fatto una allucinata e l'ha posta in un ambiente adatto a favorire quelle sue allucinazioni. Leila, nella sua finale fuga verso l'amato, è molto lirica, molto irreale. Il romanziere la giustifica colla legge della ereditarietà. Quell' accesso di insania erotica è spiegabile nella figlia di un padre sotto ogni aspetto vile e di una madre corrotta. Ma tutte queste sarebbero motivazioni insufficienti alla verosimiglianza artistica. Ma anche a questa il Fogazzaro riesce, e col mezzo più degno di un poeta: circostanziando con tante particolarità colte dal vero immediato, che sfugge la illogicità o la poca verosimiglianza del motivo o della situazione. Allora la grande ricchezza dei particolari, ciascuno dei quali incatena violento l'attenzione del lettore, non lascia tempo a guardare all'insieme; e accade dei romanzi del Fogazzaro talvolta quello che dei racconti del Poe; straordinarii, e pur così circondati e condizionati di realtà e condotti con tanta logicità, che il lettore finisce per consentire con il poeta: nel che è il colmo dell'arte. Marina di *Malombra* è carattere dei meno coerenti, dei più lirici del Fogazzaro. E tuttavia l'azione di Marina si svolge in mezzo a tanta e tanto densa realità, che tu non hai modo, non hai tempo quasi di sentire le inverosimiglianze di quell' azione, la falsità, la esagerazione, la vacuità spirituale di quella figura. Sin quando Marina scopre la lettera della nonna, vittima, che domanda vendetta a lei, in cui è passata l' anima sua, il racconto è così preparato, i particolari impegnano tanto l'attenzione, la scoperta è condotta così per gradi, è così vera la cornice dell'inverosimile qua-

dro, che il lettore anche più pieno e più premunito di scetticismo e di senso comune non può sorridere, non può non commuoversi. Ancora. La trama di *Mistero del poeta* è di quelle che si architettano dai romanzieri ventenni, quando si crede che un poeta possa immaginare tutto quello che vuole, e si ignora che in arte si tollera l'inverosimile, ma non l'arbitrario. Lasciamo dei sogni misteriosi, che prenunziano al poeta la donna che amerà, anzi, la voce della donna che amerà. Ma in quel romanzo i casi sono davvero straordinariamente felici, e singolarmente conducenti al progresso e alla soluzione della favola. Strano, per far qualche esempio, che in un cimitero di Roma Violet trovi, smarrita da un ignoto, quella novella di Luisa, che le farà conoscere e amare il poeta, anche prima di vederlo a Lanzo d' Intelvi. Strano che a Norimberga, città a lui ignota, nel cuor della notte, il poeta trovi in carrozza Violet, di cui era venuto in cerca, la trovi in compagnia di uno sconosciuto, che rivedrà il mattino seguente al Museo: e col quale, diventatogli subito amico, avrà modo di viaggiare al seguito della renitente Violet sino ad Eichstätt. Strano che i Treuberg, che l'ospiteranno ad Eichstätt, e che sono anche gli amici di Violet, siano amicissimi di certi amici, che il poeta ha a Monaco, e perciò diventino subito amici anche di lui, e disposti a favorire i suoi amori con Violet. Strano che il Topler maggiore si innamori subito del poeta, e sia quindi disposto a calmar il fratello contro chi veniva a rapirgli la donna sua. Strano che Violet, dovendo amare un Italiano e capire un poeta italiano, non sappia meno bene l' inglese e il tedesco che la lingua

nostra... Ma queste stranezze non si vedono, se non si vogliono vedere. Un romanziere di venti anni poteva facilmente pensarle, ma difficilmente mascherarle così bene. E dei romanzi fogazzariani, pochi hanno potenza di persuadere e di commuovere come questo, che pure è tutto campato sul sogno e sul niente. Ciò dipende dal profondo involucro, a così dire, di realità, che circonda il motivo del romanzo. Col tempo il pregio diventerà difetto. La particolarizzazione di tutti i dati del mondo esteriori, anche dei più insignificanti, diventerà tecnicismo; e negli ultimi romanzi la manìa di tutto osservare produrrà una lentezza travagliosa, pesante, irritante.

DI ALCUNE PECULIARITÀ DEL ROMANZO FOGAZZARIANO

Il Fogazzaro non è di quegli scrittori aristocratici, che mettono la semplicità d'un'opera al di sopra della estensione. D'altronde, il motivo fondamentale del romanzo fogazzariano è così poco profondo, poco complesso, così povero di gradazione, che per sè non potrebbe bastare a quel principio, mezzo e fine, a quella successione di episodi, a quell'intreccio, a quella catastrofe, che costituiscono l'ossatura di un romanzo. Quindi, l'intrusione di azioni minori nella principale, e anche più di personaggi minori presso i protagonisti: elementi eterogenei, che si sovrappongono alla sostanza del racconto e raro si fondono con esso. Giacchè — per fermarmi ora alle azioni minori — io non troverei già da biasimare che la favola del romanzo fosse e duplice e triplice: sarebbe un peccato di eccesso: un peccato di troppo ingegno e di troppo vigore; ma, salvo forse in *Malombra* e in *Piccolo mondo antico*, quelle che sembrano azioni concomitanti, non sono affatto azioni. Sono episodi anormalmente sviluppati, sono soste e diversori. Il romanziere, dalla strada maestra, vede un castello, vede una selva: deve sviarsi a

considerarlo, a penetrarla: atteggiamento da *touriste* senza programma, assai più che da esploratore: che non perde di vista la meta, anche se ogni tanto si ferma a dare un'occhiata d'insieme al paesaggio. Ed è questo il processo mentale primitivo della associazione, assai più che quello maturo della derivazione delle idee: è intemperanza, che attesta debolezza di freni coibitivi, assai più che rigoglio di facoltà artistiche. Ne viene che ciò che doveva essere subordinato diventa autonomo, e anzichè dar risalto all'azione maggiore, la soffoca e la nasconde, come i rampicanti il fusto su cui si sono appoggiati. L'esempio maggiore di questo difetto organico del romanzo fogazzariano è in *Piccolo mondo moderno*. L' azione del partito conservatore e reazionario in tanto doveva valere, in quanto fosse in antitesi con l'azione e gli spiriti del protagonista. Invece è rappresentata tutta in sè e per sè; quel piccolo mondo non si riconnette a Piero Maironi che per pochi fili, meccanicamente. Lo sfondo è venuto sul proscenio. E in questa opprimente soverchianza di ciò che doveva essere episodico è la causa principale del fastidio, che genera la lettura di quel libro. Così in *Leila* l'azione dei preti di Velo d'Astico corre parallela all'azione principale, e indipendente. È probabile che l'autore pensasse a far di quei preti due formidabili oppositori a che Leila e l'Alberti diventassero marito e moglie; ma è proposito che rimane intenzionale; la guerra sorda non attenua in Leila la passione per l' Alberti; e l' autore si è invece indugiato a rappresentarci tutta quanta la vita di quei reverendi. La prova che le azioni secondarie del romanzo fogazzariano sono episodi più che azioni si ha in ciò, che le

si possono portar via, senza che l'edificio della favola rovini. Sono parti aderenti, più che inerenti. La stessa divisione del romanzo in parti e quel dare un titolo a ciascuna di esse, è un indizio tangibile che il romanzo manca di organismo, che ciascun frantume mira a vivere di vita autonoma. Come il manco dell'unità di tempo, indica che il romanziere non ha veduto d'uno sguardo tutta l'opera sua, non ha intuito il rapporto di ogni parte col tutto. Non per nulla il più spontaneo dei romanzi fogazzariani, *Malombra*, è anche quello in cui l'azione corre più rapida, quello che non conosce le soluzioni di continuità, le pause, gli intermezzi, le riprese degli altri romanzi.

Ma lo stesso processo psicologico, che fa che il romanziere si adagi e si indugi nell'episodio, fino a che sia tutto esaurito, germina nel romanzo una moltitudine stragrande di personaggi secondari. Personaggi minori, sia pure di ripieno o di ripiego, sono inevitabili in ogni racconto; ma nel Fogazzaro vengono a frotte. Perchè l'autore vuol ritrarre con più personaggi tutto un ambiente, illuminare tutti i lati di una idea, tutte le gradazioni di un concetto. Nel chiacchierio dì fra Galdino ad Agnese reduce da Monza in cerca del padre Cristoforo, che non c'è più, sono rappresentati, per iscorcio, tutti i tipi del convento, e la valutazione, poco benevola in sostanza, che dell'opera e del carattere di Cristoforo recavano e gli altri padri e anche lui, l'umile narratore. E sono poche righe. Ma se il Fogazzaro ci porta a Subiaco, ci deve metter davanti agli occhi, oltre il monastero, tutte le figure del monastero: il novizio, il padre foresterario, il monaco portinaio,

il monaco ortolano, il padre cicerone, l'abate. Il Fogazzaro decompone una idea ne' suoi elementi, la osserva nei suoi rapporti con altre idee: ciascun segmento, ciascun rapporto diventa un personaggio. Esempio. Nel campo della riforma cattolica ci sono, innanzi tutto, i favorevoli; ma questi, quanto all'abito, o sono laîci o sono ecclesiastici; e, quanto allo spirito, altri propendono verso il Vangelo, altri verso il cattolicesimo tradizionale; altri tendono a Cristo, altri a Pietro; altri vagheggiano, innanzi l'altre, una riforma morale, altri vogliono prima una riforma intellettuale. E ciascuna di queste divisioni e suddivisioni ha il suo tipo nel convegno in casa Selva. Ma ci sono anche gli avversari; e questi sono tali o per misoneismo, o per scetticismo, o per servilità al Vaticano; e anche questi vengono in scena tutti, e in casa Selva, e a Jenne, e a Roma di fronte al Santo. Altro esempio. La predicazione del Santo arriva a tutti: a ogni classe, a ogni età, a ogni anima: a uomini del popolo, a studenti, a preti, a signore, e persino a uomini politici: a scettici, a ingenui, ad atei. C'è il tipo di ciascuna categoria; alle conferenze di Via del Gesù assiste persino un vecchio senatore. Accade così che molti, troppi dei personaggi fogazzariani recano sul cappello l'etichetta di ciò che devono rappresentare, come i coscritti il numero di leva. Ma spesso non hanno neppure quell'etichetta: spesso sono germinati da un semplice procedimento di associazione di immagini; per la stessa ragione che se un pittore primitivo aveva a dipingere una montagna, doveva ritrarre le valli, e una stradicciuola che si inerpicava su per il pendio, e piante sulla criniera, e una chiesuola sulla vetta;

e se aveva a dipingere una caccia, nel quadro dovevano vedersi boschi, paludi, cani, cavalli, bracchieri, guerrieri, il re, cinghiali. Esempio: che cosa dice conservatorismo clericale-moderato in una piccola città? Dice: un prefetto, che può esser furbo, ma non abbastanza e venir traslocato: un sottoprefetto, che mangia i preti, ma non ardisce opporsi alle velleità clericali del governo: un personaggio influentissimo, che porta l'oracolo di Roma: consiglieri clericali che vogliono un sindaco clericale e piccino come loro; dice quei cento e più personaggi, che opprimono il lettore per tanti e tanti capitoli di *Piccolo mondo moderno.* Ancora. Carlino è un esteta: dunque avrà per ospiti violoncellisti, pittori, uomini scettici, politici, che non credono più alla politica, belle donne, professori di archeologia. Quegli ospiti di Carlino saranno una trentina di personaggi, oltre quel centinaio e più che vengono a udire la sua conferenza con proiezioni. Ancora. Il Santo è chiamato dal ministro dell' interno, che lo consiglia a sfrattar da Roma. Non però bisogna credere che il Santo sia subito messo di fronte al ministro: il Santo passa attraverso tutta la gerarchia ministeriale. Prima troverà un usciere, poi parlerà con il questore, poi col ministro; ma di fianco al ministro ci sarà anche il sottosegretario di Stato. Il gabinetto deve esser completo. Così da un personaggio ne scaturiscono altri dieci o venti. Intorno a Daniele Cortis scaturiscono deputati, senatori, giornalisti, elettori: intorno a Marina scaturiscono cameriere, governanti, medici, battellieri. Non c'è poeta, che non abbia critici che lo tartassano, lettrici che lo ammirano: non c' è nobile e vecchio signore, che non abbia

servitori fedeli, visitatori che vengono a far la partita, ospiti forestieri, ora impacciati, ora confidenti: non c'è bella donna, che non abbia un nugolo di corteggiatori, o di ex-corteggiatori. I personaggi si tirano dietro l'uno l'altro come le ciliegie. L'arciprete di Velo d'Astico si tira dietro il curato, la cognata, le bigotte. Il tristo padre di Leila si tira dietro la sua plebea concubina, e l'avvocato, che spera indurlo a pagare i suoi molti creditori, ora che può. Quel turbinio, quella miriade di personaggi, che tutti si muovono e gesticolano e parlano e gridano, ti toglie il respiro. Ti pare di essere montato su un tram, dove tutti i posti sono presi, e sono stipate di passeggeri anche le piattaforme.

Naturalmente, per la loro stessa moltitudine, i personaggi minori del Fogazzaro o non dicono nulla, o, se vogliono esprimere qualche cosa, o meglio, imprimersi in qualche modo, hanno a esagerare i lineamenti, e trasformarsi in caricatura e in macchiette. Ho già detto che cosa psicologicamente significano le tante figure e scene grottesche del romanzo fogazzariano. L'impulsivo sentimentale oscilla fra il lirismo e la buffoneria: tra forme d'espressione, nelle quali si resta al di sotto della passione e della satira, e non si esige nessuna profondità di tendenze spirituali. Guardati nell'insieme del romanzo, i personaggi faceti del Fogazzaro sono in disarmonia con l'intonazione idilliaca ed elegiaca del motivo fondamentale; presi in sè, sono privi di ogni vitalità interiore. Il ridicolo nasce non dal contrasto tra ciò che dovrebbero essere e ciò che sono, come accade, per esempio, nel Don Ferrante e nel Conte Zio dei *Promessi Sposi;* nasce dalla esagerazione di note tutte estrin-

seche, nasce dal trucco. Quindi ciascuno di quei personaggi ha la sua caratteristica anche fisica: un difetto corporale, spesso: quasi sempre un gesto consueto, e un intercalare prediletto, che ritorna con irritante e meccanica frequenza. Anche, quei personaggi parlano il dialetto, o un italiano che si avvicina al dialetto. In un discorso giovanile non pubblicato, il Fogazzaro sostenne la necessità di usare nel romanzo il dialetto. Certo, l'impiego del dialetto nel discorso comune va, generalmente parlando, o può andare assai più in là dell' intenzione di far ridere. Certo, la naturalezza, la immediatezza del linguaggio parlato smuojono in una lingua letteraria, smuoiono anche più nel toscanesimo dei non Toscani. Che pena, in romanzieri per tanti altri rispetti insigni, per esempio in Emilio de Marchi, udir parlare uomini del popolo! Sino i popolani dei *Promessi Sposi*, per quella loro gran paura di lombardizzare, parlano meno spigliati e meno vivi di quello che dovrebbero. Ma è questione di limiti e di criterio. E, per tornare al Fogazzaro, intendo che una cameriera veneziana parli veneto, che un cocchiere milanese parli milanese; anche, che usi il suo dialetto nativo una contessa, la quale in origine era una commerciante di baccalà. Ma non intendo perchè debba tanto sicilianizzare un senatore come il Santelia, bergamaschizzare un altro senatore come il Clenezzi, e piemontizzare un dotto signore come il conte Cesare Ormengo; o meglio, intendo che quei personaggi parlano sulla falsariga del loro dialetto, per destare il buon umore in chi legge: come fa ridere — sia pure d' un riso che non va oltre le labbra — chiunque parlando idiotizza. Per la stessa ragione, cioè per offrire un argomento di facile e

pronto riso, il Fogazzaro ritrae spesso lo straniero che parla italiano. Steinegge e Topler sono personaggi, che il lettore certamente ricorda. Ma il motivo piacque troppo al Fogazzaro, perchè lo limitasse a quei due onesti teutoni. In *Piccolo mondo moderno* e nel *Santo* ritorna nella figura del prof. Dane: si accenna — vezzo superstite oramai — nelle prime parole di Noemi a Jeanne, nel principio del *Santo*, mentre poi per tutto il resto del libro la cara tedesca parla italiano con disinvoltura; e il motivo invade, graziosamente attenuato, anche il rigido italiano della buona Edith, e anche le lettere — dai periodi all'italiana, faticosamente schematici -- di Violet.

E la facezia, lo spirito, sono tutti in quei segni esteriori; che il romanziere richiama perciò scrupolosamente alla mente del lettore, ogni volta che gli ripresenta i suoi personaggi; perchè il lettore li ha a ravvisare a quei segni, come il pubblico dei teatri popolari ravvisa la maschera alle singolarità del vestito. E veramente, quei personaggi non hanno nessuna identità, nessuna continuità spirituale, nessuna consistenza, per cui si possano riconoscere, anche senza i connotati esteriori; come la facezia fogazzariana è priva generalmente di ogni luce e di ogni calore d'ingegno. Chi ha parlato dell'umorismo fogazzariano, non sa bene che cosa sia umorismo. Umorismo è pensiero, anzi eccesso di pensiero; è veder troppo a fondo nel fenomeno della vita. Ma pochi scrittori sono così paurosi di pensiero come il Fogazzaro, così schivi ad avvertire le contraddizioni ed i dissidi tra il reale e l'ideale, così vogliosi di conciliare l'inconciliabile, così pedissequi del sentimento e del senso comune. Dai soli *Promessi Sposi* si

potrebbe cavare un libro di ancor arguta e ancora fresca e nuova saggezza; non sarebbe possibile, da tutti insieme i romanzi del Fogazzaro, estrarre due pagine di osservazioni meno che volgari sugli uomini e sulle cose, e di sentenze che anche solo arieggino il paradosso. Per compenso, il solo *Piccolo mondo moderno* offre larghissima copia di freddure e di scede di terz'ordine. Basta il racconto della riunione dei consiglieri clericali in casa Ceola.

I personaggi faceti del Fogazzaro sono dunque anche più da farsa che da commedia. E la mania del truccare i personaggi e del renderli cospicui per le note ridicole esteriori, è talvolta del tutto fuori di luogo. Il conte Lao, in *Daniele Cortis*, doveva essere, nella mente dell'autore, un carattere di spiritualità assai complessa: un misto di epicureismo, di scetticismo, di bontà: forse un idealista, o un sognatore mancato o rientrato. Invece, non si vede di lui che il lato sentimentale; il buon cuore: il resto è stato assorbito negli elementi comici dell'ammalato immaginario; e hai una figura a cui vuoi bene, e che fa ridere, mentre poteva far pensare: hai la figura, anzi la macchietta, ovvia e tutta esteriore, di quello che si dice un uomo originale; e nulla più. Ancora. La Barborin di *Piccolo mondo antico* è una di quelle umili creature di bontà intrepida e di innocenza estrema, che commuovono tanto più, quanto più sono lontane dall'immaginare la loro grandezza morale; ma essa è sorda: sorda così a sproposito, che il lettore si irritai di quel difetto fisico, si irrita che il romanziere si sia proposto di farlo ridere per quel difetto fisico. Ma il Fogazzaro ha soddisfatto il suo gusto istrionico. Per tutto il romanzo, la

povera creatura accompagna le sue parole con una mimica furibonda. Ancora. In *Leila*, Carnesecca, lo sciagurato cristiano venditore di bibbie, voleva essere un altro Jacopone da Todi, un altro pazzo di Cristo: o anche, questo salvatore dell'eroina dal suicidio, uno di quegli umili, che la sapienza umana deride, e la Provvidenza suscita alle sue opere: un tipo, che troverebbe più d'un fratello in Tolstoi. Ma Tolstoi non lo avrebbe reso ridicolo; Tolstoi non lo avrebbe rappresentato nero e stecchito a letto, o, parodia di Giobbe, seduto su un letamaio, o tratto in trionfo ironico su una carretta, o sermonizzante in un suo italiano barocco, pieno di idiotismi e impettito di declamazioni profetiche. Forse è da aggiungere che la dissonanza della nota esteriore con il carattere del personaggio, deriva talvolta dall'aver voluto rappresentare dal vero: da frammenti di vero, che non danno ancora una fisonomia. Ciò mi pare manifesto specialmente in due figure di quel *Piccolo mondo moderno*, che più di ogni altro romanzo fogazzariano abbonda di situazioni e di figure, che sanno di fotografia. La marchesa Nennele è una seriissima figura, sublime nel suo semplice amor materno e nella sua rassegnazione alla volontà di Dio. Ma parla senza nessun nesso logico, o meglio, seguendo un nesso, che non è altrove che nel suo cervello: onde n'esce un discorso slegato, contradditorio, che fa pena, anche più che non faccia ridere; perchè, davanti a tanta profondità di passione e di dolore, non si ha voglia di ridere affatto. È una nota, credo, tolta ad una persona reale e trasferita ad un tipo ideale, col quale quella nota non ha nulla a vedere. Così don Giuseppe Flores

è il sacerdote vecchio e santo, che vive ancora sulla terra, ma è già allo soglia del cielo. E anche egli parla con penosa difficoltà, e quando si concentra in sè, ha il mal vezzo di premere sulla fronte con tutte le cinque dita della mano destra. Nè è debilitata, o almeno turbata, l'espressione della nobile figura; ma questo era probabilmente un vezzo di quello zio del Fogazzaro, che si trasformò in don Giuseppe Flores: il quale di quel suo prototipo non venne forse a conservare che quei dati tutti esteriori.

Ma quel Fogazzaro che tanto indugia negli episodi, che popola il romanzo di tanti personaggi minori e minimi, è facile intendere che sia anche uno stemperato descrittore. Specialmente negli ultimi romanzi — i vizii crescono cogli anni —, la soverchianza delle descrizioni è la causa più diretta del fastidio ingenerato dal libro: come la parsimonia delle descrizioni è causa non ultima della seduzione, che esercîta il *Mistero del poeta.* Ed anche nel descrivere, come nel narrare, il romanziere pecca per infingardaggine di spirito, ribelle al lavoro di sintesi e di rilievo; e sembra ricco, solo perchè è stemperato. Egli deve descrivere tutto. Si direbbe sia preoccupato costantemente dal timore di aver dimenticato qualche particolarità. Enumera, misura, pesa, determina; ma raro rappresenta, raro dà l'impressione d'insieme. L'autore ha la mania della topografia. Non c'è romanzo, dove non descriva una o più ville, con le relative adiacenze. Ebbe sotto gli occhi gli originali molte volte: talvolta si direbbe abbia lavorato su una pianta topografica; come dove descrive i labirinti, comodi agli amanti, di

villa Cortis. Eppure — e forse appunto perciò — tu non vedi mai quelle ville, quei giardini. Per guardar tutto da vicino, il descrittore perde di vista la linea; poche volte contempla da lontano e dall'alto: dal punto giusto: come quando descrive Praglia, Subiaco o Santa Scolastica, o, nel *Mistero*, città germaniche: descrizioni potenti, anche perchè confinano con quelle descrizioni di paesaggio, nella pittura del quale il Fogazzaro è, per comune consenso, felicissimo maestro. E lo sapeva anche lui, lo sapeva anche troppo; perchè — specialmente in *Santo* e in *Leila* — le pagine di paesaggio occorrono con frequenza inopportuna, come ostentazione di virtuosità, e rallentano, deviano, raffreddano l'azione, o ne mascherano la povertà intima. Del resto, il paesaggio, nella poesia, sa pur sempre di ripiego. Soverchia nelle età in cui la produzione poetica è più sostanzialmente povera. Nella lirica leopordiana — cioè in una lirica, nella quale il poeta sembra tante volte espandersi nella natura — il paesaggio è elemento minore e subordinato. Si sente, più che non si descriva. Il Fogazzaro è, nel rappresentare il paesaggio, quel poeta della Natura, che voleva essere l'Enrico di *Miranda*. Fu già osservato che il Fogazzaro anima troppo le cose, che le erbe, le piante, i fiori, le montagne, le nuvole vivono nel paesaggio fogazzariano, amano, si respingono, si desiderano; onde è frequente l'espressione secentistica, che è, per tanta parte, animazione dell'inanimato. Ma è da cercare la causa di tanto animismo. Il Fogazzaro è il lirico del paesaggio. Il suo sentimentalismo egocentrico non gli permette di riprodurre tranquillamente il paesaggio, lo seduce ad attrarre anche il paesaggio

nell'orbita del proprio io, a farne un confidente, un complemento, un commento del proprio io. Il paesaggio non deve soltanto apparire; deve esprimere. Assai più spesso che l' antitesi fra il paesaggio e l'anima — antitesi cara al Leopardi e ad ogni poeta, le cui energie spirituali si svolgano piene ed autoctone, — c'è nel Fogazzaro l'analogia fra lo stato dell'anima e i fenomeni del paesaggio. Elena scarrozza fuori porta Pia, contemplando la tristezza vasta e grande della campagna; ma quella tristezza del paese non è che il duplicato della tristezza sua propria. Il Santo spasima di notte sulla montagna, contro le immaginazioni carnali, che lo opprimono fisse; ma anche lo opprime l' aria grave e immota, che precede il temporale. E il Santo si rinfranca e rasserena, dopo la pioggia ristoratrice.

In questa concordanza dei personaggi e della azione col paese è la ragione del predominare nei romanzi fogazzariani dei temporali e dei perturbamenti atmosferici, dei venti, delle pioggie; di ogni specie di pioggia, ma specialmente degli acquazzoni. La nevrastenia, la irritabilità dei protagonisti fogazzariani trova riscontro in una temperie varia e capricciosa di marzo e di ottobre, anche se il calendario segna altri mesi. Ed è il paesaggio del Fogazzaro limitato di orizzonte, come il suo lirismo sentimentale. Non il suggestivo solenne piano del territorio lombardo e del veneto: non le alpi altissime; il Fogazzaro descrive soltanto la collina e i paesi dei monti minori. Tanto volte occorre il lago; non vedo mai un fiume, se non il gran Reno. Anche il paesaggio è presentabile alle signore, caro è all'epicureismo contemplativo del poeta. Tante ville, non un casolare, non un

villaggio ; tanti gradini , non un maggese ; tanti alberi eleganti, non un albero da frutto, non un campo di frumento o di granturco, o un vigneto; tanti fiori signorili, non un fiore di campo, un papavero, un girasole, una margherita. In sostanza è un paesaggio povero, come povera è la vita e l' anima degli uomini fogazzariani ; povero, e inanimato. Non trovi mai una raccolta, una vendemmia. Non mi ricorda che in tante campagne si oda mai il canto di un uccello. Il poeta non ha orecchi, che per auscultare il proprio io ; non occhi, che per vedere fuori di sè la propria malinconia. Non vedi albe, non cieli immacolati ; ma tramontî torbidi, notti, nebbie. Della nebbia il Fogazzaro ha sentito e resa più d' una volta tutta la suggestione di mistero e di tristezza. Delle pioggie e dei temporali ha fatto un uso, un abuso troppo grande, troppo a proposito. Le pioggie sono spesso impedimenti od occasione all' idillio fondamentale del romanzo. Si vedano, per esempio, le pagine che narrano di Elena e di Cortis a passeggio nel giardino del conte Lao, assai opportunamente separati da una pioggia dal resto della brigata. Senza una tempesta di lago, che getta l'uno nel battello dell' altra, per trarla in salvo, Silla e Marina, in *Malombra* non si sarebbero rivelato il loro amore. Un temporale è causa, in *Piccolo mondo antico* , che si anneghi la povera Ombretta. Un temporale improvviso , a Roma, disperde la folla, che si era raccolta minacciosa intorno al delegato, venuto a portarsi via Benedetto.

E questo affidare all' intervento di cause esteriori la preparazione o la soluzione dei nodi, che

un poeta superiore fa dipendere, come necessità logica, dal carattere stesso dei personaggi, è frequentissimo nel romanzo fogazzariano. Lo so. Il Caso — forza misteriosa operante al disopra e contro gli accorgimenti e le presunzioni umane — può recare in sè e diffondere intorno a sè un senso di terrore desolante; può essere il Fato: e talvolta, nel Fogazzaro, apparisce in questa sembianza; se non pure nella forma di una legge morale punitiva superiore: come nella morte della povera Ombretta, dovuta al Caso, ma proprio quando Luisa, per un istante, si era ricordata di essere la moglie disprezzata del Maironi, e dimenticata di esser la madre della infelice bambina. Ma, generalmente, il Caso nel Fogazzaro sa troppo di combinazione, sa troppo di ripiego; e perciò l'abile romanziere si è tanto più industriato di ben mascherarlo. Ho già fatto rilevare quanti veramente strani casi si susseguano nel *Mistero del poeta*; ma basta richiamare alla mente la favola anche degli altri romanzi, e specialmente degli ultimi, per iscorgere quanta parte è data al caso, e come, senza di esso, quella favola non potrebbe procedere. Una omissione, un contratempo, la partenza di un treno ad una piuttosto che ad un' altra ora, un avviso letto in un giornale, la presenza dei più per sè insignificanti personaggi, conoscenze fatte per pura combinazione e che aprono la strada ad altre conoscenze, tutto giova a protrarre, a impedire, a risolvere l' azione, e a dare alla favola una soluzione quanto illogica, altrettanto comoda. La sola *Leila* potrebbe offrire esempi parecchi di questa intromissione del Caso.

La quale deriva da ritrosia neghittosa alle for-

me più alte e più energiche del pensiero: come deriva da essa — anche se può sembrare l'opposto — l'impiego di tecnicismi troppo comuni, a destare e a mantenere l'interesse. Specialmente il romanziere fa assegnamento su quella prima leva dell'interesse, che è la curiosità: dico una curiosità tutta primordiale, derivante non dal bisogno di penetrare oltre il fenomeno, o di ricostruire la trama di un carattere appena accennato, o di indovinare la storia, o conciliare le contraddizioni apparenti di un'anima; ma dal bisogno di vedere il tutto, di cui non si percepisce che una parte. Il Fogazzaro scopre a poco a poco ciò che ha da dire, come a poco a poco a un intento bambino si scoprono le varie parti di un giuocattolo, o i varii spicchi di un arancio. Quel *riconoscimento* graduale, che costituì già tanto motivo di interesse nel dramma antico, si direbbe un canone del romanzo fogazzariano. I personaggi si rivelano a poco a poco. L'esempio più insigne di questo tecnicismo è forse nel *Mistero del poeta*. La semplice presentazione, e vorrei dire ricognizione di stato civile, di Violet, si distribuisce per parecchi capitoli. Violet si annuncia, ignota, al cap. III. Al cap. IV si sa che ha letto la novella poetica del suo amatore: *Luisa*. Dal V si deduce sì e no che abbia simpatia per il poeta. Al VI si scopre che è scettica; al VII che ha un segreto da dire, e che non è moglie, ma nipote dell'uomo, che il poeta credeva suo marito; al IX che è nata in Inghilterra e che convive in Germania con gli zii. Bisogna poi attendere fino al cap. XVIII, per conoscere che Violet aveva già amato, e troppo, e forse errato; sino al XIX, per sapere che essa discende da antenati paralitici ed

è tocca di paralisi ella stessa; sino al XXVII, per capire chiaramente che ogni forte emozione potrebbe riuscirle funesta. E quando Violet ha finalmente ceduto al persistente ed insistente amore del poeta, quando egli si è già messo in viaggio, per venirle incontro, non si sa che cosa gli zii, ostilissimi al matrimonio, abbiano deciso di Violet: Violet non dice nulla di ciò (e sarebbe stato tanto naturale il dirlo!) nella lettera, in cui accetta alla fine l'amore del poeta: il lettore, giustamente curioso, lo saprà più tardi, al cap. XXXIII. E lo stesso procedimento si può osservare anche per gli altri personaggi del romanzo. Il Topler maggiore, per esempio, apparisce anonimo al cap. XII: riappare al XIV, e si rivela come Topler, ma sopratutto come archeologo e chiacchierone. Che sia anche musicista, si intende al cap. XVII. Per capire quanto amasse il suo fratello minore (e in quell'amore è tutto il valore etico e la commotività del personaggio), bisogna attendere fino al cap. XXVII. Ma il lettore può trovare, senza fatica, saggi di questo tecnicismo, anche in tutti gli altri romanzi: da *Malombra* a *Leila*. In *Malombra*, con quanta industriosa lentezza il romanziere ci scopre Corrado Silla e i suoi rapporti con l'ospite conte Cesare Ormengo! Corrado è stato chiamato dal conte, che non conosce, con una lettera, che non dice nulla di chiaro. Arriva alla villa del conte, di notte: bramoso di sapere chi sia questo conte, che cosa voglia da lui. Il conte è già a letto. C'è il loquace segretario Steinegge; ma il fedele tedesco parla di vino, di politica, di Bismark, di preti, di libertà, ma non affatto dei segreti del suo padrone. Nella camera da letto Corrado trova mobili, vede quadri appar-

tenuti a sua madre; resta con l'ansia di sapere quali mai relazioni ci potevano essere fra il conte e la povera sua madre. Al mattino vede il conte finalmente: domanda, anche prima di ringraziare; ma il conte non risponde; il conte non parla di affari che la sera, in biblioteca. E quando l'ora del colloquio giunge finalmente, il conte non dice subito: — Io sono stato il più rispettoso amico di vostra madre; ho acquistato io le memorie più care della casa sua, quando la povertà la colpì; vi ho beneficato nel secreto, vi voglio ora amico e collaboratore mio: — no; tutto ciò è scoperto a poco a poco; Corrado deve passare per orribili sospetti: indovinare: comprendere anche più che sapere. Così si arriva alla pagina 54, e il romanzo non è ancora incominciato. E, in *Piccolo mondo moderno*, per conoscere Jeanne, bisogna far molta e molta strada; molte pagine bisogna trascorrere, prima di capire chi è, che fa, che può il misterioso commendatore. E nel *Santo* Benedetto ortolano sorprende quasi non meno il lettore che Jeanne; poichè anche il lettore si era quasi persuaso, come Jeanne, che l'ex Piero Maironi fosse Don Clemente. — Sorprendere, vuole il romanziere. Onde ancora è frequente il tecnicismo di spezzare, nel più bello, un racconto, un motivo, che sarà ripreso poi. Il giuoco appare massimamente nelle situazioni più tentatrici. Certi interventi, molesti agli amanti, ma opportuni all'onestà, fanno pensare alla comparsa di Bradamante prima, del suo scudiero poi, e del cavallo Bajardo finalmente, venuti a interrompere il gran piacere e le grandi speranze di Sacripante in contemplazione di Angelica; con questa differenza: che l'Ariosto vuol destare il sorriso con quelle strane coinci-

denze, mentre il Fogazzaro vuol dare a quelle coincidenze una significazione seria, e non riesce, appunto perciò, a nascondere la loro natura di ripiego e di mezzuccio. Molti passi del *Cortis* e anche più del *Mistero* e del *Piccolo mondo moderno* potrebbero chiarire. In gran parte mercè di questo artificio il *Piccolo mondo moderno*, così povero di azione, diventa uno dei più grossi romanzi del Fogazzaro. Esempio. Jeanne ha ricevuto da Albogasio una lettera, ove Piero la ragguaglia della sua visita alla casa e al villaggio dei padri. Quella lettera può contener cose decisive per lo sviluppo del romanzo; ma la lettura è spezzata e ripresa almeno tre volte. E prima: quanti seccatori deve ricevere, uno dopo l'altro, il commendatore onnipotente vicentino, avanti che riceva Piero Maironi! cioè, per quante interruzioni e deviazioni è frustrata la curiosità del lettore, avanti ch'egli assista, finalmente, ad una scena, che dovrebbe essere — anche se non lo è punto — di importanza capitale!

Il Fogazzaro bada all'effetto, all'effetto immediato e violento, ottenuto con i mezzi sia pure più ovvii. Egli passa per il romanziere delle classi elevate e delle signore e delle signorine eleganti. Certo, la Musa petroliera non fu mai la sua Musa. Egli prodigò tanti colori della sua tavolozza, espresse tante lacrime del suo sentimento, per ritrarre e far vivere e far amare e compiangere il mondo signorile. Ma pochi scrittori, in realtà, sono meno aristocratici del Fogazzaro: dico del-dell'aristocrazia fatta di gusto e di misura e di abborrimento da ogni volgarità. Egli si lascia sorprendere troppe volte nell'atteggiamento insincero

di chi vuole sviare l'attenzione altrui: troppe volte si sente che si applaude, e vuole che anche il lettore l'applauda. Anche lo stile del Fogazzaro è, quanto ricco di colorito, altrettanto povero di disegno: fogliame rigoglioso, che nasconde il gracile tronco. I particolari rappresentati ti saltano all'occhio, raro ti arriva l'insieme. La parsimonia, il dir molto in poco, il lasciar sottinteso ciò che può e deve sottintendersi sono virtù rare nel Nostro; rare, del resto, in un genere letterario, che deve la sua fecondità e la sua popolarità al non violare la legge del minimo sforzo mentale. La prosa fogazzariana non corre su quella trama dialettica, che rivela la costanza tranquilla e uguale del pensiero. Quindi l'invasione di elementi fantastici e sentimentali, che si confondono, ma non si fondono, con gli elementi logici. Quindi la pagina lirica, la pagina oratoria, la pagina descrittiva elaborate per sè, e che devono far dimenticare le molte e molte pagine di affrettata e trascurata narrazione. Lo scrivere del Fogazzaro manca di quella uniformità, che non significa già monotonia, ma concordanza del pensatore con sè stesso, e unità del suo mondo interiore, e individualità e stile. Il Fogazzaro non sa riscaldare, ravvivare, amare tutto ciò che è materia della sua rappresentazione; specialmente negli ultimi romanzi, si sente che molti capitoli sono tirati giù: sono materia bruta rimasta del tutto esteriore all'anima del romanziere; mentre il poeta vero — e, più largamente, lo scrittore — pervade col suo io prepotente la materia anche più ribelle, la doma, la assimila: nulla gli è indifferente, nulla pesante: in tutto egli trova quel diletto superiore, che è l'esercizio delle proprie facoltà mentali, che è la coscienza del proprio io. Le pagine di argo-

mento storico dei *Promessi Sposi* hanno fama di esser molto noiose; e sono quelle, invece, in cui forse più appariscono lo spirito e la filosofia e la mirabile arte narrativa del Manzoni.

E perchè il Manzoni era un artista sommo, molto si occupò di un problema, che non sembra abbia affatto interessato il Fogazzaro: dico del problema della lingua: che è problema di stile e di arte, e fu ed è capitale per ogni vero scrittore. Tra i dialetti che parlano i suoi personaggi, e il linguaggio senza fisonomia nessuna, che parla lui, il Fogazzaro procede senza mai un incaglio, senza mai, si vede, un ripentimento. Rilevare parecchi e inutili costrutti francesi, notare che il periodo, povero di organismo, pecca talvolta di dissonanze sintattiche davvero troppo audaci e non affatto dello stile popolare, sarebbe pedanteria. Ma anche i non pedanti, sopratutto. anzi, i noo pedanti sentono come lo stile del Fogazzaro è quanto mai privo d'individualità, e impreciso, o per ridondanze o per lacune: e ciò è dovuto — in parte almeno — anche alla povertà del suo vocabolario.

I PRIMI ROMANZI

Miranda è — secondo che ho detto — un poema, semplicemente perchè è scritto — e non doveva essere — in versi. In realtà è un breve romanzo d' amore ; troppo perplesso di linee, troppo confuso di motivi, troppo povero di situazioni , per poter pretendere ad un'accoglienza molto più favorevole, di quella che si ebbe. A *Miranda* manca l' unità di personaggio: che significa concentramento e intensificazione di interesse. Se tutto il romanzo non fosse che il diario della passione segreta e rovinosa di Miranda ; se Enrico non si vedesse , non si sospettasse che con gli occhi e con il cuore di lei ; se l' autore si fosse ricordato che, per tanta parte, la suggestione del *Werther* e dell' *Ortis* deriva dall' aver raccolto tutta la simpatia del lettore intorno ad un solo personaggio ; probabilmente il libro sarebbe di assai più piena e ricca vitalità ; molto più che i due diarj di Enrico e di Miranda , posti così uno dopo l'altro, e non innestati l' uno nell'altro, sviluppano due storie spirituali diverse e ciascuna chiusa in sè, nè lasciano intendere, se non a chi voglia confrontarli via via , quel parallelismo di esse , che era nell' intenzione del

poeta di rappresentare. Giacchè — a fondamento del poema — sta un caso di telepatia: come pare dalla prefazione: cioè da una parte tutta estrinseca al poema. Se non che lo strano caso psicologico svanisce o si oscura nel racconto, e ne prende il luogo la passione d'amore da parte di Miranda, l'ambizione poetica da parte di Enrico: distendendosi sul romanzo, come rete che lo tiene insieme, un indistinto misticismo.

Di Enrico ho già parlato. È il poeta di professione: è figura priva di ogni intimità, di ogni costanza di carattere, di ogni logicità di azione. L'autore ha trafuso in esso sè, sè come poeta; in altri protagonisti de' suoi romanzi ritrarrà ancora sè poeta, sè pensatore, sè politico, sè mistico: e quei protagonisti non saranno molto più solidi o molto più simpatici di questo Enrico, generalmente, o molto mene cerebrali di lui. Ben altro valore estetico ha Miranda. Enrico e Miranda sono due sentimentali; ma il sentimento di Enrico, per volersi rafforzare e virilizzare, si estrinseca in un lirismo da melodramma e in un'azione incongruente; il sentimento di Miranda, che non ha nessuna ragione di innalzarsi oltre i termini del comune, si espande con tanto maggiore schiettezza, e trova nella realtà i suoi limiti naturali e quindi le sue note di verità. Certo, anche Miranda ha una fisonomia troppo romantica. Confida i suoi palpiti al pianoforte, ama un suo gelsomino, parla con le stelle; ma è già ben altrimenti disegnata, che le evanescenti donne della poesia romantica: e se anche Miranda muore come tante giovani donne romantiche, essa però non è nata per morire, muore, ma si sa almeno di che. L'amore, che ripiomba nel di dentro, di-

venta male fisico, male cardiaco, e la morte è preparata e fatta presentire da iperestesie, da deliqui, da smarrimenti, da febbri. E quel chiuso amore si rivela con una ingenuità, con una profondità, che la nostra poesia erotica, tra sentimentale ed accademica, non aveva troppo famigliari. Sono linee vigorose, anche se frammentarie, se sbiadite, se troppo poco sviluppate. Dopo la lettera umiliante, onde Enrico rinunzia a lei, Miranda ha taciuto per quattro anni: taciuto, per orgoglio di donna; ma prima si è ammalata, sin quasi a morirne. Dopo quattro anni, l' orgoglio è caduto, e ancora, e più che mai, è potente l' amore: ed ella vuol parlare di lui, a lui, con sè. Dentro di sè lo ha discolpato: guai a chi parla contro di lui. Così Miranda si è creato un mondo nel suo segreto: un mondo che non deve scorgere nessuno. Un poeta volgare avrebbe immaginato chi sa quali confidenze di Miranda con la madre: il Fogazzaro ha inteso che il cuore dei figli, il cuore profondo, si chiude davanti ai genitori. Miranda sa quanto è crudele il suo silenzio colla madre; ma tace; e solo una volta, vinta dal rimorso, si getta nelle sue braccia. Ella ama oramai il suo proprio dolore. Ma come questa passione più si profonda, e più si sublima, Miranda legge i versi di Enrico per altre donne, di altro genere: non gelosia, ma prova sdegno, e pietà: e offre sè a Dio, per la salute di lui. Ardimento di sacrificio, non a sufficienza motivato e preparato per riuscire vero e drammatico: virtù più che umana; ma come umano, come femmineo, che Miranda incominci ad amare il poeta, quando l'uomo è oramai perduto per lei: che coi diritti, che ella non conosce, del poeta, cerchi di

attenuare le volgarità, che troppo anch' ella conosce, dell'uomo! Come commuove quella nascosta sua speranza, che non vuol morire mai, come non vuol morire la gracile e tenace erba della strada: quella speranza, che non può contentarsi di credere o di presentire che il suo compimento sarà dopo il travaglio e l' errore di questa vita mortale, che pur dà a tanti tante gioie!

Il romanzo non ha altre figure, se non forse quella della madre. Essa, dopo la presentazione, scomparisce, assorbendosi nella passione cupa della figliuola, per la quale sola vive. Poche linee, ma significative. Invece non esprime nulla il vecchio medico zio di Enrico. È il convenzionale dottore del villaggio, e pur con tutta la sua aria casalinga, è contaminato alquanto di lirismo. Quel suo prevedere — senza sbagliare di un giorno, e stando ancor bene in gambe — la sua propria morte, non è da medico, nè da uomo di questo mondo; ma da cigno romantico. — Diana, l'amica inglese di Miranda, affettiva, volitiva, sopratutto capricciosa e originale, è la prima di quelle figure caricaturali e tutte esteriori, che sovrabbonderanno nella produzione posteriore: nota che discorda nelle pagine tutte elegiache del diario: primo esempio di quella tendenza a metter vicino e di quell'incapacità a metter d'accordo gli elementi veristici e i sentimentali; che rimarrà pur sempre un grave difetto organico del romanzo fogazzariano.

Malombra è, secondo alcuni, il capolavoro del Fogazzaro; anche a me pare il romanzo, in cui le caratteristiche dello scrittore si affermano con una vigoria, una freschezza, una ingenuità, che non ritorneranno più; di modo che si corre sino alle

ultime pagine con un interesse sempre più vivo, senza accorgersi della duplicità dell'azione, della soverchianza degli episodi e dei personaggi minori, della intemperanza descrittiva, della molta romanticità di maniera nei caratteri e nelle situazioni. Marina — lo confessa il Fogazzaro nella prefazione al romanzo nella veste francese — è creatura germinata nei delirii lirici della adolescenza. E lirica rimane e romantica. Questa solitaria, che si piace di dormir sola in una stanza disabitata e tetra di una paurosa leggenda, che si esercita a tirar di pistola, che scorre in barca il lago in tempesta, che si inerpica su per scogli e monti, che si abbiglia con fantastica bizzarria per l' ultimo banchetto, che uccide finalmente l'amante, il quale ha veduto la sua dedizione e non valutato abbastanza il suo amore: è una creatura scaturita dal più sentimentale romanticismo; come romantici di vecchio romanticismo sono alcuni motivi del libro: lo sfondo dell' azione: la vecchia villa, il solitario giardino, il triste lago: la leggenda della caccia selvatica: le frequenti pitture di notti e di tempeste. Le tinte eccessivamente forti vogliono essere il correttivo della fiacchezza sostanziale del carattere di Marina; ma la rivelano sempre più. Il suo amore per Silla è così pronto e irragionevole, il suo odio per lo zio benefico è così selvaggio e mostruoso, che il romanziere ha dovuto cercare una motivazione a queste intemperanze, immaginando che Marina sia una allucinata, che creda in sè passata l'anima di una vittima dell'Ormengo, in Silla risorto l'amante, conteso a quella vittima: ed essa obbligata a vendicar sullo zio la vittima, e licenziata ad amar l' uomo, che la vittima ebbe sì caro. Ma questa

motivazione è tutta sovraimposta. Marina non è un carattere patologico, ma semplicemente una sentimentale, che prova le antipatie e gli amori violenti ed egoistici dei sentimentali. Sarebbe la stessa Marina, anche senza la sua allucinazione. Nei più vivi momenti della sua femineità — come nella sua espansione muta ed eloquente con la semplice Edith, sulla vetta della montagna, nel suo disprezzo per il cugino, nella sua sensualità e civetteria, nel suo stesso ultimo abbandono a Silla — essa non è punto una allucinata; ma una donna. Donna povera di mondo interiore: onde questa più appariscente e più violenta delle protagoniste fogazzariane è anche quella che meno commuove, perchè è quella che meno persuade. L'umile Miranda è più viva e più vera di lei.

Corrado Silla è l'unico uomo vivo dei protagonisti virili del Fogazzaro. La incoerenza e la contraddizione sono anche in Silla, come negli altri protagonisti; ma rappresentate come tali, ma guardate come il carattere stesso di questo sciagurato « inetto a vivere »; di modo che la illogicità di questo perpetuo sonnambulo è la sua stessa umanità, è la sua tragedia. Le pagine che preparano o commentano il racconto della sua morte, della morte che viene, quando pareva venuta la redenzione e la pace, sono delle più solenni, delle più pregnanti di lacrime, che io conosca. Certo, Silla è ancora un po' l'Enrico di Miranda; ma un Enrico cresciuto ad uomo. Il sentimento è divenuto passione: la velleità degli amori, brama di amare: la elegia della delusione, coscienza tragica di una gioventù conchiusasi inutile fra alti sogni e basse miserie. In Silla c'è il Fogazzaro degli anni forse più gravi della sua vita: degli anni di stasi,

che seguirono alla delusione letteraria di Miranda: quando lo scrittore si sentiva fatto per le cose grandi, e destinato ad essere non compreso, non veduto. Il Silla è l'immagine penosa di chi non riesce a trovare il suo equilibrio morale: è la forma acuta di quello che il Fogazzaro rimarrà sempre poi. Neppure Dio dà pace al travagliato, desta in lui il rimorso. Se il senso sorge, Dio si eclissa. E quando l'uomo, che pur tanto lo cerca e lo chiama e non vuole staccarsi da Lui nè dai suoi riti, è davanti a Lui, lo vede confondersi col Caso maligno, si sente deriso da Lui. Il Silla è una inconsapevole continua attestazione dell'inutilità e dell'impotenza di quel Dio, che nelle opere di poi il Fogazzaro cercherà ancora invano di trarre a modificare la vita e la morale degli uomini. Egli è il più sincero dei protagonisti fogazzariani: è il più significativo di una tendenza spirituale e di una età. Egli soffre della malattia complessa e indefinita e tutta nostra della megalomania; in lui è il dissidio tra la volontà e l'istinto, la sproporzione tra le attitudini e le energie, il succedersi di entusiasmi e di abbattimenti, che portò parecchi romantici venuti fuor di stagione al suicidio e alla follia. Corrado Silla è tra i tipi rappresentativi delle età critiche: come Ortis, Renato, Alfredo de Musset.

Il conte Cesare Ormengo è un tipo calcato un po' sulla figura e sul credo politico dell'Alfieri. È nemico dei re non meno che della borghesia, libero pensatore quanto basta, per non discutere di religione, vagheggiatore di regimi liberali, ma per le classi e gli uomini degni della libertà. In teoria è un fiero hobbesiano: in realtà ha te-

nerezze squisite per Marina, per Silla, per Edith: una coscienza delicatissima, da gran signore: e muore per eccesso di sensibilità. L'interesse di questa figura deriva dall'antitesi tra ciò che il conte apparisce, e ciò che è. È il burbero benefico, che si continuerà nei romanzi di poi. Note caricaturali ne ha troppe. Gli si vuol bene, come a tutti i vecchi fogazzariani. In quei vecchi è tutto il Fogazzaro più buono e più sincero.

E chi non vuol bene a Steinegge, la prima e non ultima figura di Tedesco della produzione fogazzariana, e la più vivace di tutte? È un uomo straordinariamente semplice ed immediato. La sua stessa difficoltà a parlar l'italiano conferisce a esprimere con più nitidezza quei pensieri, che gli vengono già così lineari, e con più vigore quegli affetti, che lo assalgono così impetuosi. Anch'esso è tutto diverso da quello che crede di essere. Crede di odiare ed ama, crede di esser terribile ed è un bambino. È un sentimentale, semplicissimo. Con tutto il suo odio pei filistei e il suo amore per la birra, è rimasto un fanciullone. Ricuperata la figlia, la sua felicità è completa: perchè non ritornerebbe alla chiesa, per far piacere alla sua Edith? Conversione troppo rapida; ma in Steinegge ogni movimento è rapido, impulsivo, irriflessivo.

Edith, la figliuola, che viene a lui fino dalla Germania, che lo porta con sè a Milano, che quivi lo mantiene col frutto delle sne lezioni private, essa che non vuol vivere che per lui, per render sereno il tramonto dell'uomo, che ha tanto sofferto, perchè per tanti anni non ebbe al suo fianco nè una moglie nè una figlia, Edith ha tutto il giudizio e gli accorgimenti che man-

cano al padre. Maturata innanzi tempo dall'esperienza, diffidente degli uomini, paurosa dell'amore, non perciò sente meno, anzi perciò sente più la poesia intima delle cose e delle anime, che si confonde, come accade negli infelici, con le tendenze mistiche. Il Fogazzaro dirà che questa sua creatura voleva essere una correzione alla soverchiante passionalità di Marina. Apatica pare ai molti, che non sanno concepire la donna, se non agitata dal sentimento erotico. Obbiettano: perchè Edith reprime il nascente amore per Silla, quando quell'amore avrebbe redento il giovane? Ma Edith è la poesia appunto della castità; il suo amore trema pavido, mentre l'amato è vivo: grandeggia sicuro, quando l'amato è morto. Nessuna parola di amore vale il pensiero di Edith, di fare costruire essa a sue spese — essa, la poveretta — una piccola tomba per Corrado Silla, che essa sola, nel suo cuore, ha riabilitato. E poi, anche Edith ha la sua fierezza: e quanta! Ella sa che Corrado è amato da Marina. — E questa Edith, così eroica nel suo amor figliale, così dignitosa nella sua umile fortuna, così ardita e perseverante nella lotta quotidiana per la vita: questa vergine con l'animo di una donna; sarebbe una figura di anche maggior valore estetico, come è nuovissima nella letteratura nostra, se fosse tracciata con più sobrietà, se meno cedesse, qualche volta, agli abbandoni lirici, se, sopratutto, anche nella sua religiosità, questa cara volitiva bastasse a sè medesima e non si rimettesse, in momenti gravissimi, alla guida di don Innocenzo. Edith sta bene presso lo epirito di Dio, non presso un prete.

Anche se questo don Innocenzo è un prete mo-

dello. Ma è il prete di campagna, tradizionale, non ostante certe sue opinioni audaci, che poi si sarebbero dette moderniste, intorno ai riti, nonostante le sue collere verso i preti, che non gli assomigliano, e la eloquenza — tutta fuoco — dei suoi sermoni per convertire Steinegge: eloquenza che non si impara nei seminari e non si ascolta nelle chiese. Come il prete tradizionale, è povero, caritatevole, desideroso di apprendere, dilettante di arte, esperto di floricoltura. La sua nota più intima è il suo grande pudore, quasi di umiltà, davanti ad Edith, e la sua grande innocenza ed incapacità a capire che cosa è, come incomincia, e sopratutto dove arriva l'amore. Non così primitivo sarebbe il padre Tosi: che commise due corbellerie: quella di farsi medico e l'altra di farsi frate: ed ha la sagacia di un poliziotto, e l'anima impetuosa di uno spadaccino. Poche pagine lo danno in gran rilievo. Lo si vorrebbe un po' meno teatrale.

I Salvador — la madre e il figlio — sono caricature: ma nell'una la caricatura può essere a posto, nell'altro non è. La madre, grossolana, chiacchierona, volgare, astuta, è naturalmente una caricatura: essa deve tradire ad ogni momento la sua origine plebea e la sua adorazione cieca al figliuolo. Il figliuolo — dal vestito, al naso, agli occhiali, al gesto: in tutti i momenti, quando dichiara a Marina il suo amore, quando discorre con lo zio e cegli ospiti di politica — è una caricatura violenta: così violenta e massiccia, come forse non ne ritorneranno più nel romanzo fogazzariano. Il conte Nepo Salvador è una marionetta, che rappresenta la sua parte, ora quella dell'innamorato, ora quella del patito, ora quella

del damerino, ora quella del diplomatico, soltanto per far ridere il pubblico. Ed è male; perchè questo Gingillino tristo, che fa l'emigrato e l'italiano per riflessione, che ha fastidio di sua madre, che, quando il conte Ormengo è morto, si avventa nella camera del cadavere a cercare del testamento, che fugge a precipizio, quando sa che erede è l'ospedale di Novara, e nulla allora più gli importa, nonchè di Marina, ma dello scorno suo proprio; questo conte Nepo, nell' intenzione prima del romanziere, doveva essere una figura interessante di farabutto e di delinquente: e riuscì, per la mania del buffonesco, che sarà poi costante nel Fogazzaro, uno sciocco istrione. Il Fogazzaro non sa rappresentare la malvagità. Eppure presso Marina, o di fronte a lei, poteva stare un malvagio, non mai uno sciocco.

I personaggi minori in *Malombra* non sono ancora un nugolo, come nei romanzi seriori; ma sono già troppi. Alcuni — come l' avvocato Bianchi, inutile cascamorto, e l'avvocato Mirovich, venuto a regolare la successione del Conte — soverchiano o sanno di ripiego. Altri sono dovuti alla spirito di umorismo inferiore del Fogazzaro; come il medico amante segreto di Marina e, quasi palese, della cameriera: come il cocchiere ubbriaco, e la chiacchierona Catte, e certi membri del consiglio comunale. Così già apparisce il tipo del cavaliere servente deluso, che spesseggerà poi: il suddetto avvocato Bianchi, e il deputato Finotti. In realtà, delle figure minori e minime, la più vivamente ritratta è quella di un ragazzo: un misto di furberia, di loquacità, di fedeltà e di indiscrezione: Rico: il battelliere di Marina.

Daniele Cortis non ha le intemperanze di *Malombra*, ma neppure il vigore. L' azione è semplice; ma si muove con troppa lentezza, con troppa uniformità, specialmente nella seconda e nella terza parte. Sobrio il paesaggio: il Po, il Colosseo veduto di notte, la campagna romana sono ritratti in pagine potentemente suggestive; ma il paesista incomincia ad aver coscienza della sua virtuosità. Nè mancano mezzi d' effetto alquanto volgari. Sa di ripiego il designato viaggio del barone pieno di debiti in America; è una sorpresa il mutamento finale di itinerario, l'andata a Iokohama: mutamento non richiesto da nessuna necessità artistica.

Cortis è il Fogazzaro che accarezza l' ambizione politica: la meno poetica di tutte le ambizioni. E' un fallito, come tutti i protagonisti fogazzariani; e come spesso i mercanti prossimi al fallimento, ostenta molte ricchezze, che non sono altrove che sulla carta. Egli ha un programma vastissimo: il programma di chi non ha nessun programma. La sua democrazia cristiana è troppo ingenua; e perciò vi entrano troppi ingredienti: la monarchia, il collettivismo, Cavour, i preti. E' capito poco dagli elettori; ma si capisce poco anche lui; e in realtà si sente un vinto e si consola al pensiero che egli è l'alfiere di un partito, che ancora non esiste, e che il suo presente sacrificio segnerà in avvenire la vittoria di quel partito. Nessuna tenacia di attività, nessuna reattività. Non vuol parere, ma è sempre in atteggiamento di dimissionario e di rinunciante. La dubbia sfiducia degli elettori lo induce a dimettersi senz'altro da deputato. Lo scetticismo, l'avversione di pochi colleghi lo disanimano dal fon-

dare un giornale. Fa il deputato per degnazione: bisogna passare per la porta bassa di Montecitorio, passarci a capo chino, per far sentire agli Italiani le proprie idee. Ma giunto il momento di proclamare alto quelle sue idee: di dire ai deputati — io mi separo da voi, perchè il mio programma è troppo al di sopra del vostro, e non ci si può intendere —; allora, quando è in procinto di aprir la bocca, in pieno parlamento, gli piglia un colpo e sviene. E' uno svenimento significativo, quanto la morte del Santo: quella morte è la prova tangibile della inanità del pensiero di riforma religiosa del Fogazzaro, e questo svenimento la prova della inanità del suo pensiero politico. Cortis manca, come uomo politico, di ogni intima convinzione: quindi manca nella sua vita esteriore di ogni misura; e alza la voce, quanto meno ha da dire; e riesce un insopportabile *poseur*. Svillaneggia il pubblico degli elettori, che è venuto ad ascoltare il suo discorso: minaccia schiaffi in un caffè, e fa cader sedie e tavolini: non dorme: a notte avanzatissima detta ad un suo fedele, che casca dal sonno, il suo programma. Un formidabile cane gli è compagno nella solitudine. Fracassa le sedie. Violenze da nevrastenico e da debole. Al momento dell'opera, viene meno. La sua stessa bontà è una fiacchezza, che vuol sembrare eroismo. Ha perdonato al barone marito della donna che ama, e già oltraggiatore di sua madre; ma quando leva gli occhi al ritratto del padre suo, chiedendogli una lode, sentiamo che quella lode non gli si deve affatto.

Cortis è il più insincero dei protagonisti fogazzariani; insincero anche dove è più lui: dico nel suo amore per Elena. Nessun sacrificio di sè, nes-

suna continenza di affetto, quando Elena non è ancora perduta di lui; nessun abbandono, nessun coraggio di complicità, nessuna volontà di toglier la donna ad un uomo, che essa non può amare, quando la donna è tutta sua. Allora interviene Dio, a promettere pienezza d'amore in un' altra vita: il Dio fogazzariano: il Dio antipatico, che fa del Cortis l'eletto, che lo munisce di carismi e di diritti tutti speciali; proprio come il Dio, che isola dal resto degli uomini e santifica il prete. Daniele Cortis è il padre Daniele della Compagnia di Gesù, come lo chiama il barone. Odora di altare, e anche più di sacristia. E' rimasto un chierico, senza perdurare fanciullo. Trema del peccato, e vive continuamente nella dilettazione del peccato. Ha tanto misticismo, quanto basta per santificare il sensualismo. Nessuna virtù. Non vive che per il suo orgoglio, che prende la forma di lotta politica, per la sua sentimentalità erotica, che si giustifica con l'amor mistico, e per il suo egoismo. Che miseria di spirito e di cuore davanti alla madre! La mantiene per obbligo; ma quella donna è la sua croce. Non una parola che vaglia a redimerla! Quando, al primo ritornare in sè dalla congestione cerebrale, se la vede intorno al letto, dà in ismanie. Lì è sincero.

Elena è la figura più felice del motivo erotico più comune del romanzo fogazzariano: l'amore represso e portato sino ai limiti della colpa. Ma quell'amore non è represso in nome di un principio religioso, come in Cortis; ma in nome del dovere, del dovere che non si discute, anche se pare ingiusto. La simpatia che si irradia da Elena deriva dalla sua devozione al dovere: tanto più morale, in quanto che Elena è una scettica: nes-

suna speranza di un conforto ultraterreno la conforta, nessun ajuto divino le sovviene. Piace, come il soldato che muore per il dovere di soldato, anche se non crede alla giustizia della causa, per cui combatte. Quel suo non permettere ad alcuno di parlar male del barone suo marito, neppure allo zio Lao: quell'indignarsi, che la madre compianga in lei una vittima: quella tanta sua energia, perchè il marito, che pur non può amare, non precipiti nella rovina; sono note di una spiritualità superiore, e tuttavia normale. Certo, Elena somiglia qualche volta al Cortis, anche moralmente: come gli assomiglia nella condizione esteriore, di esser figlia di una madre poco buona; gli amanti fogazzariani si irradiano spesso l' uno dall' altro. Anch' essa — come Cortis di fronte alla madre — è tutta orgoglio di fronte al marito; non sa redimere, con un impeto di amore, l'uomo che, pur nel suo abbominio, non ha che un culto: lei. Ella non ha per lui che il beneficio ed il dovere. Anche, può parer ipocrita qualche volta. Al marito, che accenna alla simpatia di Cortis per lei, allo zio Lao, che l'ammonisce alla prudenza, ella non ha ragione di rispondere con tanta alterezza. Ma la sua profonda, indomabile passione — nella quale ella trova tutto ciò, di cui l'anima purissima ha sete, e che la volgarissima vita che la circonda non le può dare — questo primo amore nato fuori di tempo, e che del primo amore ha tutta la santità, tutta l' ardenza, tutta l' ingenuità — redime Elena da ogni miseria, la redimerebbe, anche se il mondo la chiamasse colpevole. Quando quell' amore rompe finalmente è di una tenerezza e di una ingenuità commovente. E quando, nell'angoscia della separazione senza ritorno,

anche Elena accetta, conforto disperato, la fede di Cortis; la tesi dell'autore: essere la fede l'ultima salute, non turba menomamente la femineità di lei. Quella fede è spontanea e profonda come l'amore, perchè non ne è che il surrogato. E anche se si arrende alla fede, noi vediamo questa povera donna scomparire nel nulla con la sua triste domanda nel cuore: perchè le creature più buone sono quelle che più soffrono, quelle che meno devono amare? Così, con quelle sue domande senza risposta, con quella grande pietà che inspira, Elena perdura viva. Anche il Fogazzaro la vagheggiò a lungo. Ella ritorna variamente in Violet, in Jeanne, anche in Luisa.

Il Senatore Barone Carmine di Santa Giulia è un simpatico brigante, che sarebbe anche più simpatico, se fosse meno caricato. Intercala sicilianamente, sicilianamente idiotizza, è clamoroso, ineducato: siede su un tavolo, colle gambe penzoloni: russa, quando dorme. Una volta, per esprimere alla moglie, che è ancora a letto, la sua gioia, la piglia per un piede. Qualche volta però è poco meno che manesco anche con lei. E' una voragine di vizii; ma non sa di averli: come non sa di avere anch'esso delle virtù: o qualche cosa che somiglia alla virtù: un fierissimo senso di indipendenza, un suo concetto dell' onore, che lo determina a dimettersi da senatore e a sopprimersi, quando non c' è più nulla da sperare, e un tenero affetto per la moglie, e tanto rispetto per lei, da non esser geloso di un uomo, che pur egli detesta, per avversione ingenita. Difatti il barone è tutto il contrario di Cortis. Egli non pensa mai; delibera, opera; ed ha una sua logica, quanto limpida, altrettanto rigorosa. Con quanta

semplicità medita il suicidio! Un dubbio sull'altra vita lo ha turbato per un istante. Egli non sa che pensare di quella vita e ne domanda un povero prete, che trova in un caffè. L' alta e umile risposta del prete non gli dice nulla: prende un rhum: e tira via. E' ancora il tipo dell'uomo semplicissimo, che piace tanto al Fogazzaro; è ancora — artisticamente — lo Steinegge di *Malombra.* A molti lettori del Mezzogiorno questo masnadiero della politica ha dato ai nervi, come una allusione a costumi politici delle loro regioni. Hanno torto. L' ingenuità fondamentale di quel masnadiero esclude ogni idea di satira. E' un cavaliere dell'affarismo; ma cavaliere sempre, nel miglior senso della parola.

Il conte Ladislao — anzi Lao —, zio di Elena, è invece un Cesare Ormengo più ingentilito. Lo stampo nobiliare è anche più determinato e più ricco: onesta coscienza, disposta a perdonare i peccati di passione, non quelli di mariuoleria: orgoglio di casta grande, che gli fa temere i contatti democratici e trattare un po' dall' alto in basso anche il senatore Clenezzi: repugnanza violenta per ogni forma di commedia: e tuttavia rispetto massimo della dignità; tutto concede alla nipote, la dissuade anche dal sacrificio inutile di seguire il marito indegno, ma non può patire che ella scopra la sua passione per Cortis, andando oltre i termini del decoro e del buon gusto. Ho già rilevato che i troppi dati di comicità esteriore — e la costante preoccupazione di rappresentare la parte dell'ammalato immaginario — paralizzano questo tipo di scettico per forza e di sentimentale per natura, e non lo lasciano rivelarsi che a intervalli e pallidamente. Non apparisce che un

burbero benefico; non riesce che una violenta antitesi tra ciò che pare e ciò che è; non riesce che una macchietta, dove poteva essere un carattere.

Una macchietta è invece, anche intenzionalmente, il senatore Clenezzi: un ritratto caricato: troppo bergamasco, in quel suo italiano dialettale, in quella sua predilezione per i *casonsei;* troppo vivace nella sua corte di giovane sessantenne a Elena; ma sono i troppi dell'ingenuità e della vitalità. Naturalmente, è anche egli un sentimentale, un ammiratore del paesaggio, un adoratore di Pergolesi e di Metastasio. Peraltro è l'unico dei vecchi del Fogazzaro che abbia una nota, che turbi la solita dignità senile: l'avarizia; ma è nota appena accennata, per amor di comicità.

Ma comica non riesce la commediante signora Fiamma, la madre di Cortis, che, se l'umanità del romanziere fosse più larga e più veramente cristiana, dovrebbe riuscir tragica, in quella sua incapacità a divenir sinceramente migliore, e ad acquistare o riacquistare la dignità di donna e di madre. Il Fogazzaro non ha saputo rendere il senso di pena, che inspira il tipo del refrattario. Ma la rappresentazione di Fiamma, di questa donna moralmente finita, è perfetta. Quel salotto a Lugano, che sa di alcova e di santuario, la professione di pittrice di camera di un'Altezza reale, l'abitudine di bere di soppiatto il rhum, quel non pagare i debiti, sono note che ti denudano nella sua realtà spirituale la femmina nata per essere quello che fu Fiamma. Ella ha la lucida coscienza di recitar costantemente la parte della madre, che vuol mo-

rire presso il figlio e far dimenticare il suo passato; e in pari tempo — lì è tutto il suo carattere di moralmente irriducibile — non intuisce menomamente che quella parte la rende anche più dispregevole. Essa trova un gesto melodrammatico, anche quando accenna all' oltraggio, che il barone fece al suo onore di moglie. Quindi la stessa sovrabbondanza di dati esteriori non nuoce, qui: il trucco è essenziale a questo carattere di trista commediante. Il tipo della donna irrimediabilmente corrotta non era ancora apparso, e non apparirà più nel Fogazzaro; ed ha tutta la fresca vigoria delle creazioni nuove.

Qui, il tipo trova una specie di complemento nella figura della contessa Tarquinia, madre di Elena. Essa è stata una facilona, anche più che una peccatrice. La pochezza di cervello è stata causa che fu troppo larga di cuore. E' guardata da tutti come una interdetta. Per la figliuola — tanto moralmente superiore a lei — essa ha una ammirazione, pareggiata soltanto dall'affetto. Le pare troppo virtuosa: e perchè poi? Della sua natura di donna sostanzialmente volgare le sono cresciute con gli anni le note: la chiassosità, la intemperanza nelle espansioni, la mancanza assoluta di tatto. Ricorda la contessa Fosca di *Malombra*: precorre le nobili donne di provincia, tutte gazze o papere, che appariranno nei romanzi di poi.

Nel *Cortis* le figure minori non sono convenzionali, come le più di *Malombra*; salvo alcune, che non trovano radice altrove che nella facezia farsaiuola del Fogazzaro, le più tendono a ritrarre un ambiente. Il medico Niscemi, per esempio, è, o vuol essere, un aspetto della borghesia istruita della Sicilia; il pescivendolo Pitantor è, o vuol

essere, un aspetto della mentalità politica degli elettori popolari: il cappellano don Bortolo, bevitore, screanzato, giuocatore, e l'arciprete, parassita del conte Lao e spia della signora Fiamma, a fine di bene, sono i preti del Lombardo-Veneto di trent' anni fa, e sono ben più veri del buon Don Innocenzo di *Malombra*. - Nel ritrarre - cosa del resto difficilissima — le moltitudini, il romanziere è meno felice. Gli elettori, che commentano il discorso di Cortis, sono troppo uniformemente sciocchi. I deputati, che si raccolgono in casa Cortis a Roma, per trattare della fondazione di un giornale, sono meno sciocchi, naturalmente; e molto vivaci; ma ciascuno parla come alla Camera. Suggestiva la descrizione del racccogliersi del Parlamento, visto dalla tribuna; ma è contenente senza contenuto: grandi preparativi, senza nessun seguito, come spesso accade nel Fogazzaro. Si vedono parlamentari e ministri passati alla storia; ma non parlano. Si aspetta il gran discorso dell' on. Cortis, capo della democrazia cristiana; ma Cortis sviene, colpito da sincope.

Il *Mistero del Poeta* ripete un vecchio schema: lo schema di *Miranda*; e perdura in esso — limitato e concretato in motivi di realtà — il lirismo del poema. Guardato nell'insieme, il romanzo è dei meglio costrutti del Fogazzaro. Azione semplicissima; episodi, in generale, strettamente connessi con quella; movimento, rapidità, sobrietà, che fanno pensare al capolavoro dei romanzi dannunziani: *L' Innocente*. Anche la rappresentazione del paesaggio è vigorosa, semplice, lineare, come non era ancora stata, e come non sarà più mai nel Fogazzaro. L'indole del romanzo contribuì a que-

ste virtù; ma, anche, l'autore dimenticò troppo spesso l'indole appunto del romanzo. Il *Mistero* deve aver la forza di suggestione di un documento diretto, come *Miranda; Miranda* è costituita da due diari: il *Mistero* è la confessione intima di un amore possente e tragicamente conchiuso. Ora, chi narra l'avvenimento più serio della propria storia spirituale, non ha occhi, che per guardare nella sua passione, non ha parole, che per parlare di essa: non ammette indugi, divagazioni, riposi di nessuna maniera: considererebbe ogni intenzione di virtuosità letteraria come un oltraggio a tutta l'anima sua. Ma nel *Mistero* il Fogazzaro tradì troppe volte la cupida voglia di destare l'interesse per tutte le vie; troppo si mostrò anche lì il romanziere di *Malombra* e di *Cortis*. In una pagina autobiografica, per esempio, si comprendono le anticipazioni tumultuarie, non la ben architettata protrazione e smembramento di un fatto o di un fenomeno: tecnicismo, che nel *Mistero*, come ho già osservato, spicca anche più che negli altri romanzi, e più inopportunamente che negli altri romanzi. Sopratutto poi, in chi narra la più potente delle sue passioni — sia pure dieci anni dopo la morte della donna amata —, sono un assurdo psicologico tutte le note di comicità e di umorismo. Nei momenti passionali non vediamo nulla di comico: già, il comico non è nelle cose, ma in colui che lo vede e che ha l'animo disposto a vederlo. Chi può immaginare una nota men che seria nel *Werther*, o nell'*Ortis*, o in *Renato*, o nella *Confessione* del De Musset? Ora, se la natura tutta lirica ha preservato il romanzo dalla invasione del grottesco, sì frequente nella rimanente produzione, non perciò

mancano le caricature e le macchiette: che discordano collo sfondo e l'intonazione del libro, anche se sono in sè più temperate degli Steinegge, dei Clenezzi e dei conti Lao. Ecco il Topler seniore: interessante — come i personaggi umoristici fogazzariani — più per le sue bizzarrie, che per la sua indole: più per la mimica e per la truccatura, che per i discorsi; il romanziere lo ha veduto su un palco scenico. Ecco i coniugi Threuberg, muto mangiatore il marito, ciarliera e faccendiera la moglie. E il buffonesco rompe indiscreto e irritante anche nei momenti più solenni: come quando, la notte nuziale, il testimonio Bröhl, che non sa e non capisce nulla, al momento del brindisi lascia cadersi il bicchiere di mano, per lo spavento di un tuono.

Il Fogazzaro ha dunque esorbitato dai limiti, che egli stesso si era imposto in questo romanzo; non ha inteso quello che i poeti di prim'ordine intendono: che i limiti non impediscono, ma intensificano la poesia: che essa guadagna in profondità quello che perde in estensione. Ma, prescindendo da ciò, diremo che il romanzo somiglia a *Miranda* anche nella favola, primitiva nella invenzione, ingenua nella condotta e nella catastrofe; se non che passa nel romanzo un'onda di realtà, che mancava nel poema, e l'inverosimile è motivato, mascherato da abilissimo artista. Cose succedono a cose; persone a persone. E le persone sono ben rilevate, anche le minori, anche le fuggevoli: il ritratto, per esempio, dello zio infermo di Violet, la figurazione, di scorcio, e pur tutta azione, del rivale, negli ultimi capitoli del romanzo, rivelano sicurezza magistrale di tòcco. I Topler sono cari: il mag-

giore per la sua bontà violenta; il minore per la sua bontà, non negativa, ma fatta di rassegnazione e di eroismo. Questo oscuro — destinato all'insuccesso per effetto della sua squisitezza spirituale, anche più che per le sue non felici condizioni fisiche e la sua goffaggine — è così serio, che non si può mai sorridere di lui, anche se in lui si impersona un motivo, che fa ridere da secoli il mondo. È il tipo tedesco, già apparso in *Malombra*, che sorprende il lettore per la sua stessa ingenuità: cioè per una virtù, o un carattere, che ha tutti i pregi dello straordinario per la nostra mentalità tutta riflessione, per la nostra etica tutta convenzione. Così seduce, per il suo misto di ingenuità infantile e di intuito tutto da donna, la signorina Luisa: che coglie fiori e canta canti fuori di chiave: che non è presa sul serio da nessuno, neppure dalla sua amica intima Violet; e pure intende, sa, e osa per lei troppo più di quanto avrebbe dovuto una signorina più seria, più educata e più italiana. Non so perchè, quella Luisa mi fa pensare alla Nausicaa di Omero.

Violet vale meno: è una creatura troppo meno spontanea, troppo meno coerente. Certo, ha tratti vigorosi di femineità. È donna, nella resistenza che oppone al nuovo amore, e anche più negli inconsapevoli allettamenti, onde provoca, sfuggendolo, il nuovo amante: donna in quelle sue velleità di scoprire, e più, di nascondere la sua anima e il suo passato: donna in certi ardori di nozze anticipati, e poi nella tristezza di pietà verso l'amante, quando egli è divenuto suo marito. Forte è la sua fisonomia morale: il suo scetticismo: il suo rassegnato adattamento alle

leggi e alle esigenze della vita. Ricorda Elena. È più uomo del suo amante. Ma sono note esteriori, e male amalgamate. Violet è una figura sostanzialmente lirica, che permane lirica e tende indarno a concretarsi in una rappresentazione, in un' azione drammatica. La sua storia è perciò indecisa, lacunosa, contradittoria. Perchè era essa disposta a umiliare sè e il più giovine Topler, accettando di vivere con lui in una convivenza fraterna, quando a quel matrimonio non era determinata da nessuna sufficiente costrizione? Nè si intende quale sia stato e di che natura il primo amore di Violet, e perchè abbia allora troppo amato, e poi, tutto di un tratto, disamato. E quel primo amore avrebbe avuto nel libro una ragion d' essere, solo quando avesse modificato, come che fosse, il secondo. Così isolato e chiuso in sè, che ci sta a fare? È un motivo che si perde. E così com' è rappresentato, sa troppo di ripiego: sembra venire nel punto giusto, a risolvere la favola con la morte della protagonista. La quale morte — se è preparata dalla tendenza alla paralisi e dal mal di cuore della donna — non ha però quella motivazione psicologica, che si domanda all'arte. La morte di Violet è una morte lirica: l'improvviso assalto della realtà estingue lei, come già Miranda. Con questo: che Miranda, gracile creatura di sentimento, muore più logicamente di Violet. Miranda non ha nessuna forza di scetticismo, nessuna forza di adattamento alle cose. Il suo mal di cuore è tutt'uno con la sua passione, repressa e indomabile. E muore, non di una irragionevole paura, ma, molto più naturalmente, in uno spavento di gioia.

Il poeta è ancora l'Enrico di *Miranda*, peggio-

rato forse: perchè tutto ciò che di tragico e di vivo poteva desumersi da quel tipo, era già passato in Corrado Silla. È il poeta che fa professione di poeta, come si è notato: che ha tutti i tratti convenzionali e istrionici, nessuno dei caratteri ingenui del poeta vero. L' uomo è un erotico, come e più di Enrico. Si muove in mezzo a un nugolo di donne, la principal ragion d' essere delle quali è la ginomania del Fogazzaro: il quale vuol chiudere in ogni romanzo suo un harèm; e donnea, così per donneare. Che necessità che il poeta confidi ad una signora la storia del suo idillio? Che necessità che arrivi a Violet attraverso un altro amore, fatto metà di vanità, metà di adulterio, dato che questo amore primo non ha nessunissimo rapporto col secondo? — E questo erotico è guasto e raffinato parecchio. Violet gli piace non meno per la sua bellezza, che per i suoi difetti fisici. L'ama talvolta di una voluttà crudele, gode di vederla soffrire. La carne ha troppo il sopravvento sullo spirito: Daniele Cortis non è più pago oramai del suo amor mistico. Lasciamo la voluttà, onde il poeta descrive la persona e l'abbigliamento di Violet: lasciamo i suoi desideri spasmodici di possedere la donna; ma anche quando ripenserà a lei già morta e presente come spirito al suo spirito, il poeta non potrà rassegnarsi a non goder più quel corpo, non potrà rassegnarsi alla idea di una « ventura trasformazione del corpo di lei, sia pure gloriosa ». Anche, questo erotico è egoista, sino alla repugnanza. Che detestabile contegno non è il suo di fronte al vecchio Topler, che lo ha amato con tanta spontaneità, di fronte al più giovine Topler, cui ingiuria, dopo di avergli tolto tutto? Ma l' ero-

tico è anche un mistico: del misticismo macchinoso di Marina, del misticismo equivoco di Daniele Cortis. Il poeta del *Mistero* vede Dio attraverso i suoi amori, anzi, trova in Dio la giustificazione di essi. Dio apparisce troppo spesso là, dove non avrebbe nessuna voglia di apparire nessun galantuomo.

L' ho già notato; come ho notato che questo Dio così comodo agli amanti è un Dio stranamente e crudelmente capriccioso, e di una assai discutibile moralità. Perchè questo amore, voluto da Dio, si deve interrompere violentemente, come se fosse un peccato? E di questo Dio, che gli toglieva, senza una colpa, la donna così lungamente e puramente amata, che cosa avrebbe pensato, pur nella sua tedesca mitezza, il giovine Topler? E perchè tanti sacrifici? Perchè Violet riabbia una fede? Ma l'aveva mai proprio perduta? E perchè muore, appena ha fatta sua — se pur l'ha fatta sua — la fede dell'amato? Forse l' olocausto ci voleva alla redenzione del poeta? Ma bisognava che il poeta fosse caduto molto più giù, bisognava che avesse fatto altro che corteggiare donne vane e scrivere versi mediocri, bisognava, sopratutto, che in lui ci fosse la tempra di un futuro apostolo di Dio. In realtà, il Dio del *Mistero* è un Dio meccanico. Il poeta dichiara di non essere spiritista; ma come *Malombra*, come in parte *Miranda*, anche il *Mistero* poggia su sogni e su fenomeni telepatici e su concezioni teosofiche, che materializzano, cioè distruggono Dio, e lo umiliano, sino a farne un mezzo di effetto nel romanzo. Dio non penetra nel romanzo, occulto e manifesto, come nei *Promessi Sposi*: se lo togliete, non avete tolto nulla di essenziale.

Quel Dio non è voce, che parla alla coscienza del poeta. Il poeta legge l'*Imitazione di Cristo*, come tutti i credenti del Fogazzaro , e, tra gli abbandoni erotici , l' ha insegnata a leggere anche a Violet, che tempera con l'ascetismo di quella lettura l'ardore dei sonetti di Shakespeare. Ma il poeta non si potrebbe trovare in quel libro così spirituale, intimo, calmo, cristiano. Perchè il poeta non è cristiano, ma semplicemente cattolico osservante. Sposare, lui cattolico, una protestante, questo sì gli parrebbe un peccato. Onde l'autore immagina che Violet sia cattolica, benchè nata da padre protestante: angustie di coscienza presbiterale.

IL « PICCOLO MONDO ANTICO »

Certi elementi spontanei del romanzo fogazzariano si sono oramai esauriti. Il *Mistero del poeta* è già un ritorno a *Miranda*. Lo scrittore ha ora una sosta di parecchi anni. Si riposa su un successo, quale pochi romanzieri avevano avuto fra di noi. È morto il tipo del genio incompreso, incerto fra l' aggredire il mondo e il disperare di sè: Corrado Silla; il poeta del *Mistero* è già ben più calmo: ha già tutta l'aria del conquistatore egoista, e sicuro del successo. È morto il tipo di Daniele Cortis; la soddisfazione del successo letterario ha fatto dimenticare l'ambizione politica. Il Fogazzaro è tranquillo oramai. E nella pace nuova sente più che mai sè stesso: le voci più malinconiche e più vive del suo io. Sente la nostalgia del passato: della vita umile, serena, che si confonde col passato. Non Roma, non la febbre di grandi ambizioni, non le corse affannose per l' Italia e per l' Europa; pace pace: un lago tranquillo, il più tranquillo angolo di quel lago: Valsolda. All' uomo che ha varcato i cinquanta, vengono incontro uomini e scene dell'adolescenza lontana, uomini senza pose, virtù semplici, sacrifici oscuri, vita mediocre: mondo frammentario, ma ravvivato, reso organico, illuminato da

una idea, che, per un Italiano che ha veduto due generazioni, è tutt' una col passato: l'idea della patria, l'epopea del risorgimento. In questa temperie blanda di lirismo, di elegia e di leggenda, in una prospettiva, in cui le cose appariscono non così lontane, da non essere ben percepite, non così vicine, da stonare colle asprezze dei contorni, si matura il capolavoro fogazzariano: il *Piccolo mondo antico*: il libro, in cui il Fogazzaro ha meglio trovato e rivelato sè stesso: in cui anche i lati, per sè deboli, della sua arte si trovano al loro posto; così che in questo non sono le disarmonie degli altri romanzi.

I personaggi del Fogazzaro sono spesso creature liriche, che non si capisce come siano sorte e che ci stiano a fare in un mondo angusto e prosaico come il nostro. Il colorito storico di *Piccolo mondo antico* comporta invece l'elemento lirico che lo pervade: comporta il carattere tra sentimentale e infingardo e magnanimo di Franco Maironi, e la sua così poetica e pur così schietta religiosità. Un riformatore come Cortis, un santo come Benedetto sono una dissonanza: un giovine nobile italianizzante di sessant'anni fa, non lo possiamo concepire molto diversamente da Franco Maironi. Anche il mondo grottesco, che stride sullo sfondo lirico degli altri romanzi, in *Piccolo mondo antico* è a posto: anzi è parte sostanziale di quel piccolo mondo. Chi — almeno di noi Italiani dell'alta Italia — non aveva già intraveduto nei racconti dei padri e degli avi alcuni di quei preti giuocatori, di quei sindaci melensi, di quei congiurati furbi, di quegli impiegati cagnotti, di quegli sfaccendati immaginatori delle più nuove burle, che popolano il caro romanzo? Sino quei

tipi di bontà estrema e remissiva, che nella rimanente produzione esprimono il sentimentalismo del poeta assai più che l'anima umana, qui li troviamo necessari, naturali. I nostri avoli hanno a essere più buoni, più ingenui di noi. Il poeta non può ritrarli diversamente. Un professore Gilardoni così strambo, così primitivo, non sarebbe possibile immaginarlo oggi; ma io non saprei figurarmi con una fisonomia molto diversa un professore a riposo di sessant'anni fa. E poi, quelle vittime rassegnate — come l'ingegnere Ribera — non si rassegnano soltanto per debolezza: c'è in alto l'Austria, invincibile e indeprecabile come il fato: davanti a cui avevano ceduto anche i più vecchi, anche i più forti. — E ancora il momento storico dà il contenuto a certi caratteri, dà la ragione di certi contrasti. La marchesa Maironi — una delle figure più vigorosamente ritratte di tutti i romanzi fogazzariani —, perversa, calcolatrice, fredda, che non fa ridere neppure quando apparisce grottesca, è carattere che deve la sua ricchezza, la sua serietà al fatto, che essa esprime in sè tutto quanto di più malefico, di più ipocrita viveva nel patriziato austriacante, che di quello del Settecento ultimo serbò e continuò soltanto la dissolutezza morale. Anche, Luisa è scettica, come Violet, come Elena; ma d'uno scetticismo ben più solidamente motivato. È lo scetticismo della figlia di un Francese, educato nelle idee degli Enciclopedisti. È uno scetticismo fatto di razionalismo. Così, il suo dissidio con Franco è altro che un dissidio fra due sentimentalità diverse, una completa, l'altra incompleta, come il dissidio fra Elena e Cortis, fra Violet e il Poeta, e anche fra Jeanne e il Maironi, fra l'Alberti e

Leila. La scettica ed energica Luisa non deplora soltanto la nessuna efficacia della fede sulla elevazione morale di suo marito; essa è anche, consapevole o no, la donna della borghesia operosa, che sente come nel marito perdurano ancora gli istinti del patriziato parassitario. E quando ella vuole che Franco deferisca ai tribunali la marchesa, che ha trafugato un testamento, e Franco si oppone; in lui parla l'orgoglio del patrizio, che non vuole oltraggiare il suo sangue, in lei quel sentimento di giustizia, a tutti i costi e innanzi tutto, che fu la più alta espressione dell'etica razionalistica e borghese. — Dirò che anche tutta l'azione del romanzo ci guadagna per questo essere impostata su un momento storico di tanta intensità e significazione: ci guadagna in verosimiglianza, in coerenza, in dignità. Ciò che il mondo del romanzo ha di meno comune, è ciò che quel momento storico ebbe di più diverso dal nostro. Amori, odi, antipatie hanno radice nelle cose, non solo nella irritabilità del sentimento.

E non si dica perciò che il romanzo piacque indipendentemente dai suoi pregi artistici, per il sentimento patriotico, che lo pervade. Altro è il sentimento patriotico, altro l'amorosa e calda evocazione di ambiente, determinata o rafforzata da quel sentimento. Certo, il contenuto o il sustrato ideale di *Piccolo mondo antico* è altra cosa, e ben più interessante, che non, per esempio, il contenuto di *Daniele Cortis* o anche del *Santo*. La patria, e la lotta per la patria, è qualche cosa di più e di meglio del Parlamento, e delle beghe di Montecitorio, e delle conferenze religiose in casa Selva e in via del Gesù. Ci sono parole pneumatiche, diceva il buon Steinegge;

che possono per sè sole destare degli entusiasmi; e l'Italia è per noi una di queste. Ma non è il patriotismo che più seduce nel *Piccolo mondo antico*. Anzi, la nota dell' amor patrio vi suona debole. L'Austria vi si sente assai più che l'Italia. Il romanzo termina, quando Franco parte per la guerra dell'indipendenza. Pochi ragguagli di *Piccolo mondo moderno* diranno, non già come egli combattè, ma come morì di ferite. Il Fogazzaro ha paura dell' azione. Il patriotismo si rivela troppo spesso in forme grottesche e degenera nel comico. I congiurati di Valsolda, i patrioti di Torino non hanno mai la fisonomia pensosa e dolorosa del Mazzini, ma quella ilare del *bohémien*, e i costumi e la giocondità dello sbarazzino. Lo stesso Franco — il più serio di tutti — a Torino pensa anche più a convertir la moglie, che alla causa italiana. Dirò anzi che il patriotismo fogazzariano sa di voluto e di convenzionale qualche volta. Non intendi perchè Franco arda di italianità; mentre intendi bene, perchè tanto indugi a mettersi — con l'opera — al servizio della causa italiana. In Luisa l'amor per l'Italia è odio verso un sistema di cose, che rende possibile una marchesa Maironi. Quando quell'amor patrio vuol esser altro, trasmoda nel falso. La notte in cui presiede l'innocente convegno dei patrioti venuti in casa sua, e brinda all' Italia, Luisa non è più lei: non è più la passionale, ma pur sempre raccolta e schiva Luisa: è una figura melodrammatica. Il patriotismo più sincero è quello che non ha neppur coscienza di sè, del buon ingegnere Ribera: che benedice il nipote in procinte di andare a combattere per una causa di giustizia, e pur non ardisce sperare in una vittoria delle

armi italiane: un patriotismo di vecchio e di stanco.

No. *Piccolo mondo antico* piace per qualche cosa di più universale che non sia lo stesso amor di patria. Piace perchè dei romanzi fogazzariani è il più vero, il più vario, il più nostro. Qui il solito idillio d'amore è sostituito da un amore effettivo, che, se non ha la poesia di un primo insoddisfatto amore, ha un'assai maggiore intensità drammatica, una assai più profonda contenenza umana. Qui non ci sono patemi di passioni represse e di megalomanie deluse; ma sofferenze comuni di uomini e di donne, che combattono giorno per giorno, per il pane e per la dignità. Qui non è la fittizia vita mondana delle alte classi; ma la vita degli umili, ma la miseria decente delle classi medie. *Piccolo mondo antico* ha la forza placida di suggestione dei pochi libri veramente grandi: cioè dei libri profondamente buoni. Perciò parve il romanzo più sano apparso in Italia dopo i *Promessi Sposi*: e, dopo e in tanto imperversare di letteratura fucata, insincera, cattiva e patologica, fu accolto con la gioia, onde si accoglie un onesto galantuomo, in un circolo di persone, che da molte ore erano costrette a mentire l'una in faccia all'altra, e a mascherare coi sorrisi e le adulazioni la reciproca disistima. *Piccolo mondo antico* è un libro onesto: cosa non frequente; onesto, anche artisticamente. Non trovi in esso i momenti di stanchezza e gli arresti, che ti dicono che l'autore vuole scrivere ed arrivare ad ogni costo. La rappresentazione è rapida. I capitoli si snodano più agili, più brevi del consueto. Si sente un autore che ha molto da dire, molto di inte

ressante, e quindi non si indugia a svolgere più del necessario un motivo, una scena, una descrizione. Questa rapidità, questa vivacità si portano via il lettore, e non gli lasciano scorgere i difetti di insieme del libro. Così l'azione — comprendente, contro il solito del Fogazzaro, e contro la tradizlone di un'arte aristocratica, più anni — è interrotta da troppe lacune; e la prima parte di essa è un antefatto, che un romanziere più sobrio avrebbe costretto in breve, o riassunto nel corpo del racconto. Così, anche qui ci ha da essere il solito idillio d'amore, sia pur tendente al grottesco, nell'episodio degli amori e del matrimonio del vecchio Gilardoni e della giovane Ester: episodio assolutamente soverchiante. Ma sono peccati di eccesso: di quelli che hanno molta apparenza e molta, anche, sostanza di virtù: di quelli che abbondano negli scritti più spontanei e più ricchi.

Ma guardiamo, un po' più da vicino, il romanzo. Franco Maironi è ancora un Corrado Silla, meno tragico e più elegiaco. È anch'esso un inetto alla vita. Il suo grande rammarico è quello di Silla: il non poter essere amato, apprezzato dalla donna che egli adora. Anche c'è in lui il sentimentale, con tutti i vizii del sentimentale: l'infingardia, l'orgoglio (com'è aspro verso il povero Gilardoni!), l'egoismo; vive alle spalle dello zio di sua moglie, l'ingegnere Ribera, anche quando a costui, e per amor del nipote, non rimane più che la casa. Sentimentalismo da romantico: gusti da romantico. Franco scrive versi, ma imitando il Foscolo e il Giusti; ama la pittura, ma da dilettante; suona il piano, ma con più anima che arte. Romantica è anche la religiosità di

Franco. Egli non ha mai ragionato la sua fede. Adempie alle pratiche religiose, così come uno scolaro diligente trova piacere nell'andare a scuola. Non capisce e non sopporta S. Tommaso. Beethoven lo persuade del divino assai più dei teologi. Ma la religiosità di Franco è la religiosità del Fogazzaro, è la religiosità tradizionale; ed è più sincera della religiosità del Santo: perciò anche più eloquente, più commovente. Non credo che sia facile trovare nella letteratura cristiana moderna pagine più suggestive di quelle che rappresentano il cordoglio e in pari tempo la rassegnazione di Franco, davanti alla povera Ombretta sua, morta. Ed è la religiosità in ciò che ha di più profondo, di più consolante, di più umano: un abbandonarsi fiducioso alla volontà del Padre. Ma la fede di Franco, appunto perchè schietta e sincera, è operante, assai più che non il misticismo scenografico del Santo. Quella fede trasforma a poco a poco il fragile uomo; egli accetta i dolori come espiazione: egli piega la testa davanti alla più grande sventura: egli perdona alla vecchia zia, così cattiva: egli muore per la patria. Mercè di quella fede, Franco si nobilita via via. Quanta differenza tra il Franco a mensa della marchesa Maironi e il Franco venuto all'Isola bella, a vedere, forse per l'ultima volta, la moglie! Quindi è che Franco è l'unico dei protagonisti fogazzariani, che non sia in istato di crisi permanente, ma che si trasformi secondo uno sviluppo interiore e trovi via via sè stesso. — Che se *Piccolo mondo antico* è il libro più sinceramente religioso del Fogazzaro; tanto più stuonano in esso certi luoghi di un misticismo tutto meccanico e teosofico e di effetto, che continua

quello di *Mistero del poeta* e preludia a quello di *Piccolo mondo moderno*: come il sogno, onde il Gilardoni è ammaestrato della esistenza in casa sua del testamento del vecchio Maironi: o l'apparizione dell'anima di Ombretta alla marchesa delirante.

Luisa è l'antitesi di Franco: gli confessa una volta di essere stata sempre divisa spiritualmente da lui, e non si intende quale secreta affinità abbia attratto i due giovani, li abbia indotti, incontrando avversità e disgrazie di ogni maniera, a diventar marito e moglie. Luisa non ama mai Franco; neppure quando egli è lontano. Ama la sua bambina: cioè sè medesima: e i suoi: la madre Teresa e, morta lei, tanto più lo zio Ribera. In realtà essa si direbbe che consideri l'amare una debolezza. Di odio è fatto anche il suo amor patrio. Il giorno della libertà, ella gitterà, si propone, nel lago la spia Carlascia. C'è in lei la rappresentante di una classe, che, ieri dominatrice, oggi mal si rassegna a sottostare ancora alla classe secolarmente nemica. Luisa vedrebbe volentieri la marchesa Maironi salire la ghigliottina. Nulla di romantico in lei: dei patrioti convenuti in casa sua, è quella che vede più chiaramente la necessità di un programma di azione pratica, che metta capo all'intervento del Piemonte. Non c'è nulla di Annita in lei, nulla delle eroine del Risorgimento. Da Franco è separata da tutto il suo carattere, da tutta la sua spiritualità razionalistica. Si sente superiore a lui: è convinta che il suo credo filosofico valga più della fede religiosa di lui. La fede farà di suo marito un poeta, che ama i fiori; il suo credo filosofico le dirà di amare i poveri. Il suo credo filosofico le dirà di mettersi a co-

piare carte da notaio, quando lo zio Ribera sarà ridotto al nulla; la fede non indurrà Franco a vergognarsi di vivere ancora alle spalle dello zio, dopo quella catastrofe. Una questione di giustizia separa del tutto l'uno dall'altro gli animi dei coniugi. Il culto della giustizia — della giustizia per sè — è tutta la religione di Luisa. Se non che, quella religione vacilla presto. Il trionfo della marchesa, la destituzione di quell' uomo giusto che è il Ribera, troppo le fanno dubitare della giustizia degli uomini; quando le è tolta la sua cara Ombretta, essa nega anche la giustizia divina, nega Dio e lo bestemmia. Ma la brama di star vicina alla creatura che adorava, la trarrà poi tutti i giorni sulla fossa della bambina, la indurrà a credere allo spiritismo, per evocare la diletta anima. Così, essa che negava una fede, che pur consente ed impone la più alta immagine del divino, è costretta a crearsi una religiosità corporea e inferiore, perchè — nei momenti di estremo sconforto — una fede il cuore se la crea. Il passaggio di Luisa dalla incredulità allo spiritismo è brusco, ma non illogico, come pare a molti. Forse scopre troppo l' intenzione del romanziere. Il quale vuol dimostrare che la semplice fede di Franco vale più di tutto il superbo razionalismo di Luisa. Perchè quella fede è da Dio, e la filosofia è la voce orgogliosa della nostra povera mortalità. Davanti alla morte della figliuoletta, il forte non è la forte Luisa, ma il debole Franco. E Luisa finisce anch'essa a riconoscere la superiorità e la necessità di quella fede; benchè questo motivo — che meritava certo uno svolgimento proporzionato alla sua significazione — sia appena accennato nel *Piccolo mondo*

moderno e si lasci appena intuire nel *Piccolo mondo antico*. Del resto, Luisa stessa dà l'idea di un tema non sufficientemente sviluppato. Questa figura ha troppa rigidità di linee, troppo poca pastosità e varietà di colorito. Il Fogazzaro non sa andare oltre gli amori idilliaci; una moglie non desta gli echi del suo mondo sentimentale. La stessa maternità di Luisa non si rivela tanto per tenerezze affettive, quanto per atti violenti. È più una disperazione, che un affetto. Si singhiozza davanti al cadaverino di Ombretta, anche più che non si pianga.

L' ingegner Ribera è la figura di bontà, inevitabile nei romanzi fogazzariani; ma d'una bontà piantata in terra e materiata di opere e di sacrifici spoglia di ogni elemento grottesco. La sublimità di lui è nella sua incoscienza assoluta di esser buono, è nella sua semplicitá estrema. Il suo amore per la nipotina Ombretta può essere l' effetto di una paternità rientrata; ma è piuttosto affinità spirituale tra il vecchio innocente e l'innocente bambina. Perciò è un amore straordinariamente serio, quasi da uguale a uguale. Anche il giorno della sua destituzione, il Ribera ha pensato a comperar per la sua piccola amica una bambola. Quando Ombretta è morta, la stessa disperazione della madre non ci commuove forse quanto il dolore muto e desolato dello zio. Il quale, come si rassegna alle leggi divine, così si rassegna alle leggi e alle violenze umane. Ha sempre torto lui, hanno sempre ragione le cose. Egli è la vittima; e non si lamenta mai; anzi, destituito, si crederà di essere un parassita in casa sua, e dirà al nipote: dovete pensare a due bocche di più, ora. Anche la marchesa aveva ragione di non voler

dar Franco ad una povera ragazza borghese. La marchesa è la marchesa. Dal canto suo, egli aveva regalato una veste di seta alla sorella Teresa, il giorno che doveva recarsi dalla tremenda signora, a parlarle di Franco e di Luisa. E di questi atti, di questi momenti di spiritualità squisita ed inaspettata, quanti ne ha! Anche le note esteriori sono piene di significazione del suo carattere. Quel suo intercalare, *povero me!*, anche trattandosi di guai altrui, quell'altro, *fate vobis*, sono l'indice della sua sensibilità, la parola della sua rinuncia. La sua rudezza, le sue frequenti ostentazioni di edonismo e di egoismo sono il mettersi in guardia contro il pericolo di una tenerezza latente, e che può prorompere da un momento all'altro. Vicino a morte, è più che mai un fanciullo, più che mai lui. Con quanta festività ingenua guarda, nell'ultimo viaggio, il lago e i monti! Con quanta serenità si estingue presso il vecchio innocente *strobus!*

Il professor Gilardoni è un'altra specie di bontà: è la bontà dabbenaggine dell'uomo che non ha sufficiente conoscenza del cuore umano, e crede di far bene, e tutto gli riesce male: un tipo da commedia, che trovò già un'espressione popolare nel *Disperato per eccesso di buon cuore* del Giraud. Con tutta la sua filosofia e teosofia, il Gilardoni è una mente corta; perciò tanto più perplesso a prendere una decisione: tanto più cocciuto, quando l'ha presa. E s'intende, che la sua è sempre la decisione che meno ci voleva. Manca di tatto, anche nei suoi pertinaci amori di fanciullo perpetuo: prima si innamora di Teresa Rigey, ammalata di cuore e vedova, e contraria ad ogni pensiero di nozze; poi della — in proporzione

dei non pochi anni suoi — giovanissima Ester. Il motivo poteva esser drammatico; ma il Fogazzaro lo lascia comico. Dopo una risibile e lunga corte da parte del Gilardoni, dopo una non affatto motivata resipiscenza da parte di Ester, il matrimonio ha luogo. Questo Gilardoni risponde al bisogno del grottesco, perpetuo nel Fogazzaro. Anche i suoi dati esteriori, le sue preoccupazioni per la salute, il suo grande e rosso naso fanno di quel vecchio professore una figura di farsa. Si ride.

Invece non si va oltre il sorriso, quando si vede la marchesa Orsola Maironi adempire solennemente ai riti anche più stupidi della sua casta. Quando fa dire il rosario alla servitù, quando fa prendere e portar a dormire la riottosa cagnetta, quando, stando a letto, si fa leggere dalla cameriera una qualche pagina edificante, si pensa alle dame patrizie canzonate dal Porta. Ma, in generale, la marchesa Maironi è carattere troppo pensatamente e austriacamente malvagio, per far ridere: e in mano di un romanziere, che meglio penetrasse nelle anime, potrebbe far rabbrividire. La marchesa si vendica di tutto: e non si vendica mai abbastanza; ma non si tradisce, non si scopre mai. Le parole, il contegno di Franco alla sua mensa sono straordinariamente audaci. Ella lo diserederà, ma non apre bocca. Il nipote Greisberg viene a dirle che — secondo i desideri di lei — si è perquisita la casa Ribera, si è destituito l'ingegnere. Ella non ringrazia; e offre una limonata. La sua apatia è la sua fisonomia. Non si turba di nulla. E sa cogliere il suo vantaggio da tutto. Nessun risentimento contro Gilardoni, quando l'ingenuo viene a Lodi, a parlarle del testamento, fatto scomparire, e che egli

porta con sè. Ella prende quel testamento, licenzia il Gilardoni, e dalla polizia lo fa espellere subito subito da Lodi. La sera della morte di Ombretta non fa sospendere la solita partita in casa sua; soltanto farà recitare alla servitù un rosario, secondo le sue intenzioni. Perciò non mi piace la visione terrificante della morticina, che la opprime nella notte; non mi piace, perchè la marchesa non può aver rimorsi; come non mi piace che ella voglia Franco al suo letto, per dirgli che gli lascerà tutto il suo: troppa tenerezza, troppo abbandono. Ma è pur sempre lei, quando, invece di chiedergli essa perdono, gli dirà: io ti perdono.

I personaggi minori sovrabbondano nel romanzo: caricature convenzionali alcuni: come il Sor Giacomo Puttini, primo deputato politico di Albogasio, che non sa con chi stare, cerimonioso, donnaiuolo impenitente, servo, come era da aspettarsi, della perfida servente. Intorno a lui tripudia la farsa. Una caricatura è anche la signora Cecca, la donna curiosa e gozzuta, che sa tutto e sa anche tacere: e il Curato di Puria, mangiatore e giuocatore; e altri e troppi altri personaggi. Ma ci vengono pure incontro tante fisonomie umane e normali e vive, anche se tracciate in poche linee: il Viscontini, accordatore di pianoforti, il cui italianismo compromettente è nella sua compromettente ingenuità; il marchese Bianchi, ex militare, antiaustriaco e patriota per un senso di cavalleria; i *sette sapienti,* emigrati a Torino, eroi senza saper di esserlo, ricchi, nella povertà estrema, di fantasie e di sogni; il Sartorio, pittore, poeta, musico, cicerone e grande italiano luganese; quel Franco

Maironi, nonno dell' omonimo protagonista, che non apparisce che nel testamento — onde disereda, o quasi, la consorte marchesa pe' suoi multivoli amori — e nella lettera al suo gastaldo, il padre del Gilardoni: documenti vivacissimi dello scetticismo e dell' alterigia del patriziato nel primo Ottocento. — Fra le donne, Teresa Rigey, la madre di Luisa, è una Miranda o una Violet divenute madri. Il mal di cuore, di cui anch' ella soffre, è anch' esso come una nota di bontà in questa donna, così più che umanamente santa. In quella sua perpetua commovente agonia è tutto il lirismo elegiaco del Fogazzaro. — Ombretta, la sventurata bambina, ha già un suo mondo fantastico e sentimentale, amore selvaggio verso la madre, e una tristezza e una serietà precoci. È nata nel dolore.—Vivace anche più che viva, la signora Peppa Bianconi, la moglie del Carlascia, la spia inconsapevole del marito, chiacchierona, che non capisce la gravità dei momenti e delle persone. — Più valgono, artisticamente, due figure di donna appena accennate: la signora Eugenia Carabelli e la figliuola Carolina, venute in casa della marchesa a conquistare Franco e a mostrare come si può, sotto una maschera di freddezza altiera e ironica, nascondere il dolore di una sconfitta. — Barborin, la povera sorda, è una vittima, anche più che del marito Pasotti, della sua stessa bontà. La sua sordaggine la fa oggetto di una comicità tutta esteriore, e inopportuna: secondo che ho già detto; ed è esempio insigne del quanto possa nel Fogazzaro la mania del grottesco, e come quella mania sia spesso fuori di luogo. — Specialmente poi risaltano, e qualcheduno ha parte massima nell'azione, gli austriacanti e i funzio-

nari austriaci. C' è una gradazione sapiente. Il ricevitore Carlo Bianconi è un bestione, è un molosso di guardia: per lui non c'è che l'imperatore. Il Zerboli, il commissario di Porlezza, è invece un artista nell'arte dell'inquisire. Il cavalier Greiberg è un grande diplomatico scaturito da Vienna; ma meno diplomatico della marchesa. Il Pasotti, ipocrita, insinuante, ingegnoso, è, o dovrebbe essere, il genio del male di tutto il romanzo; ma il Fogazzaro non riesce a ritrarre la malvagità: anche questo Pasotti ha i suoi lati e i suoi momenti generosi. Gli dispiace di essere creduto spia. A Franco e a Luisa vuol bene davvero; e tutto il suo orgoglio sarebbe di riuscire lui a pacificare i coniugi con la marchesa. Anche, è un burlone epicureo. Queste note, sia di bontà che di ilarità, guastano la sua fisonomia originaria e rendono indecisa la sua azione.

GLI ULTIMI ROMANZI

Il Fogazzaro doveva arrestarsi al *Piccolo mondo antico*. Continuò, e decadde. Gli elementi della sua arte, che in quel romanzo si erano fusi in felice concordia, si scissero poi, vivendo ciascuno di vita autonoma. Ritornò la fantasia lirica del romanziere a vivere in mezzo al reale, senza assorbirlo e senza esserne assorbita. Ritornarono i vecchi motivi: sostituito l'impeto e il vigor giovanile da una prolissa loquacità, che tutto descrive, che tutto osserva, e da un tecnicismo di romanziere consumato, che ha tutta la vitalità fittizia e meccanica di un procedimento automatico.

Piccolo mondo moderno è l'opera forse meno felice del Fogazzaro. Già, l'antitesi con *Piccolo mondo antico* non è che nell'intenzione del romanziere e nel titolo del libro. Il romanzo è una satira del partito clericale e del mondo conservatore; e da un capo all'altro del libro scorre un'onda di astio molto cattolico e punto cristiano. Parecchi cittadini di Vicenza si sono riconosciuti nel romanzo; come è certo, per confessione stessa dello scrittore, che don Giuseppe Flores è lo zio del poeta, e il Commendatore, il senatore Lampertico. Ma il mondo moderno non è il mondo clericale e conservatore vicentino: le lotte pel risorgimento italiano hanno avuto ben altro succedaneo che le beghe tra i partiti di una città

di provincia: e l'Italia d'oggi ha pur qualche cosa di meglio che i prefetti e i sottoprefetti, e i marchesi che vogliono diventar senatori, e i senatori che fanno l' alto e basso nella loro città, e gli esteti che oziano in villeggiatura. Qui non si tratta che di un lato, che di un aspetto del mondo italiano moderno; anzi non si tratta di un mondo moderno; ma di uomini e di cose sopravvissute alla loro età, e corrottesi in ridicole e in maligne, come accade di tutte le sopravvivenze.

In realtà, il Fogazzaro ha rappresentato, con abbondanza eccezionale, il suo solito mondo elegante, futile, insincero. Ne ha fatto proprio il linguaggio; ne ha assunto anche lo spirito. In nessun libro del Fogazzaro c'è meno pensiero che in questo. Le arguzie discendono sino alla freddura, sino ai giuochi fonematici. Per compenso, non è infrequente la pretensiosità stilistica alla D' annunzio. Provi il tedio delle pagine, che ti affaticano senza farti pensare, che ti vogliono divertire e non riescono che ad irritarti. Quel turbinio, quella legione di personaggi minori e minimi, che per distinguersi l' uno dall' altro hanno bisogno di connotati esteriori violentissimi, come opprimono! Come opprimono quegli episodi interminabili: quel congresso dei consiglieri clericali in casa di quell' imbecille di Zaupa: quella conferenza cinematografica di Carlino Dessalle: quelle discussioni dei villeggianti a Vena di Fontealta! Come sazia quel rigirio e tramestio di prefetti e di consiglieri delegati e di giornalisti e di capipartito! Come riescono insopportabili, appunto perchè vogliono far ridere, quel marchese Zaneto, col suo *tatà tatâ*, e il Com-

mendatore onnipotente, e il cavalier satirico, e l'uomo acido, e l'uomo amaro. Sino il paesaggio sa di voluto, di oleografico. È un paesaggio più del solito antropomorfico; e che appunto perciò ti dà l'idea di un organismo non vivo, ma galvanizzato.

Per fortuna, non tutto il romanzo è in quel piccolo mondo; che pure giganteggia fino a soffocare la grama azione principale. Ci sono anime, sopra e contro quel mondo. Ci è un infermo di spirito, che da quelle miserie vuole sollevarsi — e non può — a Dio; ci è tutta la passionalità del Fogazzaro, che non vuol morire, e che ha paura di se stessa. Nella aridità, nella mediocrità del romanzo, i brani, dove il miglior Fogazzaro ritorna, spiccano tanto più insigni. La descrizione della badia di Praglia, la confessione di Piero Maironi a don Giuseppe, il viaggio di Piero al manicomio, la morte di Elisa, la scomparsa ultima e misteriosa di quello che sarà il Santo, sono grandi pagine. Anche, occorrono figure delle più suggestive, delle più vigorose. Don Giuseppe Flores è una stupenda figura di tramonto; commuove, quando, con la vecchia marchesa, passeggia, ripensando al passato, nel giardino solitario della sua villa; e quando ricorda le anime che lo hanno preceduto nel viaggio verso l'eternità, e lo attendono. Figura elegiaca, di rinuncia, di quelle che sono tanto care al Fogazzaro. Teoricamente, Don Giuseppe è il rappresentante del cattolicismo, che avverte, timido, un bisogno di riforma: cioè del cattolicismo del Fogazzaro. Quindi Don Giuseppe è — in realtà — più vivo e più cristiano del Santo, di cui dovrebbe essere il profeta e l'animatore. — La marchesa Nenè

Scremin è la donna di cultura limitata, ma di coscienza retta e di cuore grande: riabilitazione di un tipo, che nei romanzi precedenti era apparso ridicolo o malvagio. Come don Giuseppe Flores, ha, secondo che ho notato, delle note troppo crudamente prese dal vero. Ma essa è così nobilitata, ingigantita dal suo amore di madre — un amore che è tutta attività, punto parola —, che non si sorride di quelle note, nè del suo rigidismo per le formalità religiose, nè della sua avarizia. Nella sua dignità, non nomina neppure una volta Jeanne, la donna che svia suo genero; ma è convinta che essa ha torto, perchè il sedotto è sempre l'uomo. Al genero, non un rimprovero mai; ella non sa nulla, non vuole saper nulla. Ma a salvar lui, ma a isolarlo da Jeanne è tutta una guerra da parte sua. Ella è disposta a trasferirsi col Maironi a Brescia, dove egli ha i suoi fondi; disposta, poichè il marito marchese, pieno di debiti, non potrebbe partire, a vendere, per pagare quei debiti, tutta la sua sostanza. Ha momenti sublimi di maternità. Confida a Don Giuseppe che, vecchia e stanca com'è, morirebbe volentieri; ma che vuol vivere, per difendere la povera figliuola sua demente contro le insidie di colei. Al manicomio, davanti alla figliuola che muore, è quella che più soffre e che più è padrona di sè. Non ha uno schianto, non un abbandono; opera, non piange. La sua rassegnazione alla volontà divina è eroica: è la fede tradizionale ed autentica: che vale tanto più, anche in quel momento, della fede di suo genero, a cui Dio manda delle visioni, come se la morte della moglie, che ha saputo del suo peccato e ha perdonato, non fosse ancor sufficiente

a trarlo dalla sua passione. — Elisa, l' abitatrice della triste casa, così lirica com'è, non può non essere una apparizione fugace. In lei, che offre a Dio la sua morte, perchè ritorni la fede al marito, e che teme di non aver forse amato abbastanza quell'uomo e il mondo di lui, è passato qualche cosa di Miranda e di Luisa; ma tutto resta un enigma in lei: il suo matrimonio, la sua follia, la sua stessa morte.

Pur senza le note comiche, e il lungo naso, Carlino Dessalle esteta, salutista, loquace, arguto, scettico, sarebbe un tipo assai vivo. Se il romanziere ha inteso di fare in esso la canzonatura di quell'altra tribolazione del nostro piccolo mondo moderno, che sono i dilettanti e i raffinati dell' arte, un po' per ozio, un po' per posa, un po' per abulia, non saprei; in tal caso ha insistito più sul lato comico che sul lato repugnante di quel tipo; questi esteti hanno un loro erotismo furioso; mentre Carlino è un asensuale. E' un tipo che si completa nel *Santo;* o almeno nel *Santo* la sua invincibile incredulità sorge in violenta antitesi con la fede di Benedetto. Nel romanzo presente Carlino discorda qualche volta con sè stesso. Non saprei quanto sia in armónia col suo scetticismo quella sua fiducia estrema nella onestà della sorella, quanto colla sua aristocrazia quel prestarsi a che l'idillio si svolga con tutte le comodità, quanto con la sua areligiosità la simpatia quasi servile verso Piero Maironi, anche quando costui era cattolico praticante e sindaco dei clericali. — Anche Jeanne rivelerà tutta se stessa, quando Piero sarà diventato Benedetto: cioè un Santo. Ma anche in *Piccolo mondo moderno* ella ama il Maironi di un amore,

che è veramente più che l'amore. E' contenta di poterlo amare, anche senza esserne amata: si arrende anche a promettergli l'amplesso, che le repugna, se a quel patto soltanto egli potrà restare presso di lei. Teoricamente, come Elena, e come Luisa, anche Jeanne è una scettica; d'uno scetticismo più complesso: fatto di disprezzo per gli uomini, che ella vede dietro il suo brutale marito, o i molti corteggiatori, che le si affollano intorno dopo la sua separazione: di orgoglio di casta, e di egoismo estetico, che le dipinge immonde e indegne di considerazione le moltitudini: di esperienza delle cose, che le fa credere non esserci nessuna giustizia, ma solo l'Ineluttabile, che essa adora come Dio. Ma anche questa scettica attesta lo Spirito; anch'essa è — come le altre scettiche fogazzariane — cristiana in potenza e sarà degna di diventarlo in atto; anch'essa è moralmente migliore dell'uomo che ama. Come Piero a Cortis, così Jeanne si può riavvicinare ad Elena. Ma ha perduto la verecondia e il rigido senso del dovere, che rendono così cara Elena. Jeanne ha la superbia di Elena, senza la virtù, che autorizza quella superbia. Essa si profferisce troppo presto, civetta troppo alla scoperta, è troppo egoista. E pel marito non ha un pensiero mai, anche se egli è sulla via della morte e forse della redenzione. — Di Piero Maironi, di questo mistico sensuale, di questo futuro Santo così pieno di Dio e così povero di umanità, ho discorso più su. E' un Cortis, anche più malsano. Nè tutte le penitenze di Benedetto varranno a riabilitare questo Piero. Del resto ritorna in esso il solito protagonista

fogazzariano: ozioso, vacuo: concetto più che sentimento, larva più che uomo.

Il *Santo* è il romanzo che propaga le idee di riforma religiosa del Fogazzaro; e perchè quelle idee sono più teorie che convincimenti, più vedute che vissute, il *Santo* è rare volte un libro di arte; è il catechismo della religiosità fogazzariana. L'azione vi è poverissima; il racconto non serve che ad annodare discorsi e dialoghi religiosi (convegno in casa Selva, colloqui tra Benedetto e don Clemente, sermoni di Benedetto a Jenne, a Roma, discorsi suoi al papa, al ministro dell'interno, e, prima di morire, ai discepoli e credenti in lui.) Certo, bellezze isolate ce n'è, e di molte e di potenti. Ricordo il racconto della salita dei Selva a Jenne, la rappresentazione dell'uomo e della fanciulla ammalati portati al Santo, l'episodio della maestra di Jenne, la descrizione del tumulto popolare a Roma per e contro il Santo. Certo, l'orizzonte del romanziere non fu forse mai così vasto e il panorama così vario come nel *Santo*. La serietà della materia ha eliminato quasi del tutto l'elemento grottesco, e la futilità mondana rare volte irrompe nel racconto. E' il libro che dovette costar più fatica all'autore, il libro in cui egli volle uscire di se stesso, apparire altro da quello che si era usi di considerarlo, innalzarsi all'epopea e al dramma. Ma rimasero dei frammenti di un ampio edificio, non l'edificio. Il romanziere fallì là, dove più doveva affermarsi. E perchè mancante di azione, il romanzo abbonda tanto più dei consueti tecnicismi di effetto: sospensioni, sorprese, soverchiamente ani-

mate descrizioni di paesaggio, mania di tutto dire e di tutto rappresentare.

Sul valore del catechismo religioso fogazzariano, sulla inferma ed indecisa santità di Benedetto, e quindi anche sulla sua fiacca figurazione artistica, ho già discorso. Hanno più vita che il Santo le figure di quella religiosità minore, che rappresentano il trepido desiderio di riforma del Fogazzaro. Giovanni Selva, che a sessant'anni pensa ad una restaurazione religiosa ed apre la sua casa ad una cauta intesa fra laici ed ecclesiastici per una possibile azione di riforma, sempre nei limiti consentiti dalla gerarchia, è una figura malinconica di vinto anche prima di combattere: che interesserebbe anche più, se la sua dolente austerità non fosse rallegrata dall' amore, sia pure mistico, di una giovanissima donna. Anche don Clemente, il quale — pure essendo persuaso che il convento è una cellula che non irradia più nessun calore nella vita cristiana, e che Giovanni Selva ha ragione — accetta la fede tradizionale, e si accusa di non essere abbastanza umile e fidente in Dio, è una figura viva, in quel suo intimo contrasto, in quella sua verginità di cuore e amarezza di pensiero. In don Clemente è la ribellione incerta del Fogazzaro. Nè si dica, che tra il chiostro e il Santo, don Clemente, che solo sa chi è Benedetto, dovrebbe essere per il Santo. La logica è ciò che più manca ai sentimentali riformatori fogazzariani. Ma la loro illogicità ingenuamente rappresentata è la loro vita artistica. Così il papa è convinto che Benedetto è un santo mandatogli per vie miracolose da Dio: che per la bocca di Benedetto parla lo spirito della verità: che a lui papa

toccherebbe di romperla con le tradizioni vaticanesche di ostilità all' Italia e al pensiero moderno; ma pure non ardisce iniziare nè promettere nulla. Quel povero papa non sa che pregare e benedire: è un vinto, un superstite, che domanda di essere tollerato assai più che non senta di imporsi, che ha molta fede in Dio e anche più paura degli uomini. Ma quella perplessità muove a rispetto, e non già a disistima; è l'ingenua perplessità del Fogazzaro. Tra il papa e il Santo, il lettore è per il papa; perchè quel papa, anche se non è un vecchio cardinale, venerato assai più che apprezzato nella chiesa militante (1), è certamente un uomo, sia pure un debole uomo; e quel Santo un fantasma, una sonagliera montata, perchè, all'ora opportuna, faccia scattare e suoni lo spartito più clamoroso del riformismo fogazzariano.

E anche più di questi rappresentanti del pavido credo religioso dell'autore, sono vivi, perchè materiati di cose e di tradizioni, e riscaldati dallo stesso inconsapevole consenso dello scrittore, i rappresentanti del cattolicesimo comune, e (se si vuole) anche del Vaticano. Al convegno in casa Selva, non dispiace il violento riformista don Farè, non dispiace l'arguto e onesto padre scolopio Salvati, che pensa ad una riforma morale più che dogmatica. Ma i due reverendi scivolano nello estremamente semplice; e ci perdono davanti al vaticanista abate Marinier, venuto a discutere, o meglio a impedire le discussioni, o meglio a esplorare, per potere a suo tempo riferire. Questo

(1) Da pochi giorni è scomparso di tra i vivi.

prete epicureo, comodista, scettico, è pur sempre la vittoria della intelligenza e del senso pratico, è un uomo a cui, con tutti i suoi difetti, anzi, forse, in grazia di quei difetti, non si vuol male, anche se l'autore lascia intendere che l'abate è molto più malvagio e subdolo che non sembri. Così non si vuol male a quell'irto, scontroso, bizzarro padre Omobono Ravasio da Bergamo, abate di Subiaco. Non si soffre dei mali trattamenti che infligge a Benedetto; perchè, infine, quel padre rappresenta, sia pur nella guisa più plebea, i diritti del superiore e del convento; ma Benedetto non si sa che cosa rappresenti. Del resto padre Ravasio è un' ultima incarnazione dei burberi e degli scettici fogazzariani; è un conte Lao reso grossolano dalla vita del convento e dall'abuso di un'autorità, che non soffre limitazioni; e a cui è conceduto di essere incivile. Questo villanzone nel tratto e nelle parole è un sentimentale, che si intende di musica e di pittura; questo fariseo della legge monastica è uno scettico, e simpatizza nascostamente col Selva; i Rosminiani hanno tanto più torto, secondo lui, quanto più hanno ragione.

Queste figure sono nella verità, e quindi nell' arte; nella femmineità, e quindi anche nella verità e nell'arte, è la protagonista Jeanne: la donna che in Benedetto divenuto santo ama, più che prima, l'uomo, e non può amare altro che l'uomo. Talvolta quella femmineità è un po' futile e convenzionale: come quando, nella notte che precede la visita a santa Scolastica, Jeanne non termina di vezzeggiare infantilmente Noemi, che dovrà essere la sua complice; o come quando, al mattino seguente, le domanda come le stanno

certi abbigliamenti: Jeanne aveva già visto a che misera cosa si era ridotto l'uomo adorato, e i fuscelli della civetteria dovevano subito incenerirsi nell' incendio della tragica passione. E' la mondanità fogazzariana, che vuole ancora affermarsi inopportuna. Ma la femmineità di Jeanne è profonda, generalmente; in quel suo travaglioso cercare dell'amato, quando ancora non sa dove sia; poi in quello instancabile adoperaısi, perchè egli non abbia a patire nessun male, pur rimanendo essa nascosta; in quella sua freddezza di gelosia per l'amica del cuore Noemi, che ella intuisce esser più cara a Benedetto che non lei. La femmineità di Jeanne è la dedizione all'uomo, che tanto più ama, quanto meno riesce a comprendere; e trova l' espressione più intensa nell' incontro con Benedetto a Santa Scolastica. L' uomo, in quella sua solennità massiccia di santo bizantino, in quella sua apatia, ci apparisce qui repugnante: la donna, sublime nella sua rassegnazione muta. La tenace incredulità è anche essa una nota fondamentale del carattere di Jeanne, è una fonte di drammaticità, per quella perpetua penosa brama della donna verso la fede del Santo, per quella sua incapacità a rompere lo scetticismo duro, che la vita vana e amara le ha posto intorno al cuore.

Delle altre donne del romanzo, Noemi è la più cara. Ha qualche cosa dell' ingenuità vivace di Luisa nel *Mistero del poeta*. Teoricamente, è l'anima semplice, a cui la fede del Santo parlerà, più che all'anima scettica e complessa di Jeanne. Ma, con vantaggio dell'arte, questa intenzione rimane nascosta. Noemi è una innammorata minore del Santo: innamorata per curiosità, prima ancora di vederlo;

poi per ammirazione: poi per il compiacimento di averlo capito meglio della sua amica: e da ultimo per la pietà, che le inspira la vittima. La sua conversione è preparata dall'amore, gradualmente. Quindi questo di Noemi è dei pochissimi caratteri fogazzariani, che si vengono via via trasformando. Quanto è infantile e leggera nel principio del romanzo, tanto ella è seria e pensosa nella fine. — Poco o nulla dice invece la sorella di lei Maria, convertita al cattolicesimo dai libri di Giovanni Selva e sposa di lui. Non è che il duplicato, il complemento, l' aiuto di suo marito. L'autore ha voluto consolare il tardo celibato di Giovanni Selva. Non era necessario; come non era opportuno il parlarci dell' amore, del primo incontro, delle espansioni coniugali dei due: dirci che i coniugi dormono in una camera divisa in due da un cortinaggio pesante: che Maria bacia il petto del marito, e così via. *Stomeghezi*, direbbe qualche onesto personaggio goldoniano, e forse anche fogazzariano. Le anormalità della vita possono stare nell' arte; ma quando il poeta sappia trarre tutte le conseguenze normali da quelle anormalità. – Una donna invece singolare assai, ma pure verissima, è donna Rosetta Albacina, innamorata più di Jeanne, che di suo marito, sottosegretario all' Interno. Nella passione desolata e disperata di Jeanne ella non vede, naturalmente, che una questione di puntiglio; ma è una ragione di più, perchè essa mostri chi è e quanto può; e metta a soqquadro mezza Roma, per salvare il Santo.

Degli uomini – parlo di quelli che hanno una fisonomia e non rechino in fronte una etichetta religiosa – Carlino è anche qui ben presentato, e

ben continua il Carlino di *Piccolo mondo moderno.* Un infingardo sognatore quale è lui, come non si sentirebbe sedotto dall'aria mistica di Bruges a scrivere un romanzo di amori mistici! Un raffinato e un asensuale come lui, come non rappresenterebbe, in quel romanzo, un caso straordinario d'amore, un caso Selva-Maria portato sino all'iperbole; poichè si tratta di un prete nonagenario che, perduta la fede confessando un incredulo, la ritrova in una giovinetta diciottenne, che ama e da cui è amato ardentemente: essendoci una sessualità anche nelle anime? E finalmente un esteta della specie di Carlino, come non ammirerebbe il Seicento, secondo la moda degli esteti ultimi, sazi del Quattrocento, e non verrebbe volentieri a Roma, per raccogliere i materiali e disegnare la trama di uno studio sul Bernini, che naturalmente non farà? Anche in questo romanzo Carlino è un salutista; ma si va troppo oltre. Chi voleva tanto bene alla sorella non dovrebbe ora imbestialire tanto facilmente, perchè essa indugia a preparargli non so quali medicine. È vero che Carlino è adirato verso Jeanne, la quale è per sacrificare le sue idee di aristocatico scetticismo alla fede plebea di Benedetto; ma questa stessa collera per la paura di un credo contrasta alla indifferenza filosofica di Carlino, che li ammette e li disprezza tutti. Se egli andrà davvero a Napoli, come minaccia: se egli si rappacificherà più con la sorella, non si intende. Si intende che questo personaggio di Carlino, questa sopravvivenza della futilità cara al Fogazzaro e sparsa a piene mani nel *Piccolo mondo moderno,* era diventato, col sormontare dell' idea religiosa, un personaggio inutile: vicino a Jeanne, la quale non sa-

rebbe vissuta che della memoria del Santo e della fede di lui, sarebbe stato un ingombro: e bisognava toglierlo di mezzo molto semplicemente, come fece tante volte il Fogazzaro.—Degli altri uomini, è vivo di qualche vita interiore il mininistro dell' Interno, vecchio simpatico, anche se dalla bocca di lui suoni il credo cristiano massonico umanitario di quarant'anni fa. Il sottosegretario è più giovane, e ha idee più limpide e anima più malvagia. Nel suo perpetuo sarcasmo egli ha coscienza della sua perpetua vittoria.

In *Leila* il Fogazzaro ritorna quello che fu in origine: un puro sentimentale. *Leila* è una ripresa. Ritorna qui lo schema, ritornano i protagonisti di *Malombra*. L' idillio di Leila e dell'Alberti è l'idillio di Marina e di Corrado; e non importa che questo termini colla morte dei due, quello col matrimonio: epilogo del tutto insignificante. Leila è ospite di un signore che la benefica, Marcello, che essa mal sopporta; come Marina dello zio Ormengo, che detesta. Marcello muore dal cordoglio di non essere amato e neppure compreso da Leila; come l'Ormengo è ucciso dal contegno, anche prima che dalla violenza di Marina. Invece, nell'odio di Leila verso il padre volgarissimo e delinquente ritorna il motivo dell' odio di Cortis verso la madre: nell'ingegnere Luigi Alberti, zio benefico del protagonista, ritorna, limitata ed esaurita, la figura dell'ingegnere Ribera. *Leila* è un compendio degli altri romanzi: una antologia dei motivi più fogazzariani: l'amore, la morte, la bontà, il grottesco. L' unico elemento originale del libro è la rappresentazione satirica dei preti. Come *Piccolo mondo moderno* è una vendetta contro

il partito moderato e clericale di Vicenza, così *Leila* è un prender posizione contro i modernisti, a cui parve troppo pavido il rifoımismo del *Santo;* ma anche più è una vendetta contro i preti, che fecero condannare il *Santo*; il Fogazzaro è sempre troppo più orgoglioso ed irritabile, che non si convenga ad un cristiano. Ma in *Piccolo mondo moderno* l'elemento o l'intenzione satirica si frantuma in cento figure buffonesche: in *Leila* ha ben altra efficacia, perchè si condensa tutta in due soli personaggi. L'arciprete don Titta è lo sviluppo di un tipo di prete, che appena era disegnato nei romanzi precedenti. Il bitorzolo sul naso, la mania delle freddure verbali ed altri segni di comicità esteriore non riescono a mascherare l'umanità viva di questo prete campagnuolo, che a qualunque lettore dell' alta Italia parrà di aver conosciuto. Furbo nell' apparente ingenuità, canzonatore pur nella sommissione al curato di curia, che gli si è messo a lato, e a cui lascia fare tutto ciò che è incomodo di fare a lui, punto mistico nella sua fede, che si affermerebbe anche più coi pugni, che con le parole; egli rappresenta, con la sua promozione a vescovo, il trionfo di quella volgarità contadinesca e violenta, che è tanta parte dell'ascendente dei preti sul popolo, specie delle campagne — Il curato don Emmanuele è la sua antitesi. Nipote di un cardinale, figlio di un cameriere segreto di Sua Santità, prete per una tradizione famigliare e un calcolo, che a lui si presentano come vocazione, questo virgulto di curia — che fa per il momento il curato, per esperimentare da vicino la realtà umile e viva del mondo ecclesiastico, e anche più per vigilare e proporre — è pieno della malvagità inconsapevole di chi, esclu-

so lui dalla vita, non vorrebbe che la godessero neppure gli altri. Esteriormente ha del Tartufo, anche troppo; ma un Tartufo non è. Egli crede di far del bene. Per lui, uso a concepire Dio come un certo terribile nonno della sua infanzia, la gerarchia è la parte sostanziale della chiesa: e i maggiori peccatori sono quelli che la svalutano come che sia; o la pospongono al Vangelo. Quindi le sue persecuzioni contro don Aurelio, le insinuazioni contro l'Alberti, le macchinazioni per mandare a monte il matrimonio di lui con Leila. Ha un ribrezzo istintivo verso donna Fedele: il ribrezzo dell'uomo insincero verso gli animi aperti; ma quella insincerità — se mi si passi il bisticcio — è sincera in lui; ed egli si sforza davvero di essere un santo, poco meno di Benedetto, e prega fervidamente S. Luigi, che lo liberi dalle battaglie più forti: quelle della carne. Nell'intenzione del romanziere, la malvagità di don Emmanuele doveva essere di quelle che fanno pena, perchè derivanti da una troppo angusta valutazione delle cose. Ma l'autore è riuscito meglio a rendere odioso, che a farci comprendere questo personaggio. Don Titta, più semplice, piace di più, perchè lo si comprende subito — Così piace anche la cognata dell'arciprete, la signora Bettina Fantuzzo, colta dal vero. Bigotta, impacciata, riverente del curato anche più che dell'arciprete, è l'immagine di quella più e meno che Perpetua, che è la donna parente del parroco. Piace, artisticamente — e rientra anch'esso nella satira antipretesca del romanzo — il tipo di Momi, disonesto imbroglione, già clericale militante e ora aspirante a ridiventarlo. Senza nessuna necessità, l'autore immagina che Momi — separato dalla mo-

glie, che ora clericaleggia a Milano — conviva con una donnaccia plebea, sua serva e sua più che padrona, tratteggiata con intemperante vigore di linee: il Fogazzaro non può rinunziare all'erotismo: amori ne deve cacciare, dovunque c'è un poco di spazio. Anche la Fantuzzo — vedova di un uomo che non amò — si sente, vedendo Leila, ridestar vecchie brame di amore, represse, ma perciò appunto non morte: ed è lirismo, che non ha a che vedere con quel suo carattere di bigotta. Così Momi dovrebbe essere solamente un farabutto: e lo sarebbe meglio, senza quella sua passione, sia pure inferiore: lo sarebbe sempre, anche se vestisse con più decenza e mostrasse atteggiamenti meno farsaioli. Perchè Momi ha tratti magistrali di canaglieria: come quell'aver dato ad intendere a Marcello che Leila ha più anni di quelli che ha, perchè Marcello con meno difficoltà la sposi al figliuolo Andrea: e quel trarre subito vantaggio dal fatto che Leila non vuol accettare la sostanza del morto benefattore, per essere così licenziato a non rendere nulla ai creditori, che gli stanno alle calcagna, in persona di quell'altro clericalone e falso dottore in legge, che è il sedicente avvocato Molesin. Davanti alla figliuola, che lo abbomina, Momi fa persino pena: tanto è umile, cerimonioso, abbietto. Non è la prima volta che l'autore mostra di avere scordato che certe situazioni è opportuno e bello lasciarle nell'ombra o sottintenderle.

Ma se l'odio al mondo pretesco ha creato queste figure vive, la perplessità della idea di riforma cattolica e, più, la coscienza della sconfitta di quella idea, si è incarnata nella figura di bontà remissiva e di vittima di Don Aurelio, il mite

curato di Lago di Velo, fatto cacciare dall'arciprete come rosminiano. È apparso per la prima volta al letto del Santo moribondo: e si assomiglia al maestro nell'esser anch'egli un perseguitato e un vinto e un rassegnato: salvo che è più vero, più semplice e più commovente di lui. Non si dimentica la scena, in cui egli lascia la sua povera catapecchia di curato, di notte perchè nessuno dei partigiani suoi sappia e si opponga, e abbraccia l'amico Alberti — a cui chiede in prestito poche lire per il viaggio — e gli augura di poter vivere colla donna cara, egli che nella sua santità sacerdotale non ha mai provato la gioia dell'amore, egli che, nella sua innocenza, forse non sa neppure che cosa l' amore sia. Nella purità, nella timidezza, nella verecondia è un altro don Clemente. Come lui e come il Santo è ossequioso dell' autorità, e trema di esser chiamato modernista. Come il Santo, non è nato per l' azione, nè per la battaglia. Tutta la sua audacia consiste nell' ospitare e proteggere un venditore di bibbie mezzo matto. Se una malattia non lo avesse impedito, egli sarebbe stato un missionario: istinto, questo, non meno eroico che infingardo: e desiderio inconsapevole di disertare la battaglia assidua e vigorosa, che una fede domanda tutti i giorni, contro lo scetticismo e la mala voglia degli uomini di tutti i giorni. E tra l'ufficio di missionario vagheggiato da don Aurelio e l'ascetismo claustrale, in cui si rifugia, dopo la conversione, Piero Maironi, non ci è molta differenza; sono forme e gradi diversi di un medesimo atteggiamento dello spirito religioso: atteggiamento di rinuncia a sostenere di fronte l'impeto della realtà. — Lo sostiene quell' impeto,

e ne riporta le ossa rotte, ma l'anima sempre più indomita, il povero Pestagran, o Granpeste, o Carnesecca: il fanatico venditore di bibbie, il nuovo Giobbe, il nuovo pazzo di Cristo; ma l'autore di questo, che dovrebbe essere un umile ed eletto cristiano, ha fatto – come ho già rilevato – una figura da farsa: il cristianesimo fogazzariano vuol essere – come si sa – un cristianesimo decente e presentabile agli uomini di ingegno e alle signore eleganti. La profondità del *Beati pauperes spiritu* , la profondità di quel detto di Paolo, che Dio sceglie le cose vili per abbattere le grandi, il Fogazzaro non l'ha intesa mai; nè ha mai pensato che il cristianesimo ha invertito i valori usuali della vita. Ai valori cristiani da lui stesso creati, egli ha guardato secondo le tavole delle valutazioni comuni; e quindi li ha giudicati fuori corso, o, in vista della povera effigie, ha scosso il capo sorridendo.

Una figura religiosa è anche donna Fedele Vayla di Brea: la più cara anima del romanzo: che non vuol saper nulla di riforma cattolica; ma anche tanto più odia ogni raggiro pretesco, quanto più semplice e all'antica è la sua fede. La quale, del resto, nulla può sul suo carattere: carattere singolare e complesso. Un antico e non corrisposto e non mai estinto amore per Marcello – di venti anni più vecchio di lei, e più giudizioso di Giovanni Selva – non ha consentito a questa donna di amare più; anche se un ufficiale credette di essere amato da lei, e si uccise, quando seppe che non era. Nell'anima della donna sono rimasti – in contrasto cogli anni maturi – una verginità, una freschezza, un misto di malinconia e di giocondità; che si rivelano nelle forme più va-

rie e in un affetto senza limiti, resistente ad ogni capriccio e ad ogni orgoglio, verso Leila, la poco meno che figlia adottiva del suo Marcello, e verso l'Alberti – affetto che comprende, anche più che non consigli e guidi –: in una vivacità quasi fanciullesca, che le rende necessario di far dello spirito, e di canzonare crudelmente sin quella sua cugina donna Eufemia di Santhià, così innocente, così affezionata, così umile: in un pudore straordinario, per cui non si rassegna a farsi visitare in una sua terribile malattia, che quando è troppo tardi; e muore prima della visita. Ella è rimasta, in realtà, nella regione verginea del primo amore. Le è bastato che Marcello le desse – in quei giorni primi di passione – un fiore: le è bastato, che le consentisse di venirle – essendo egli già vedovo – ad abitar vicino. Morto Marcello, quell'amore, già tutto spirito e memorie anche lui vivente, si continua, anzi si integra. Ritorna il motivo di *Cortis* e del *Mistero*: il motivo degli amori delle anime: degli amori ultraterreni; ma in donna Fedele il motivo ha una maggiore determinatezza: in quei romanzi è accennato, qui è vissuto.

Leila è una Marina, ridotta a proporzioni più normali e meglio motivata. L'autore insiste sul pervertimento, che non potè non esercitare l'ambiente dei primi anni su questa figliuola d'un padre disonesto e di una madre corrotta: così si vorrebbe spiegare l'ultima e inverosimile sua dedizione: il suo fuggire di casa e correre essa sola sulle tracce dell'Alberti. Anche quella scappata si vorrebbe spiegare con il carattere violentemente romantico e passionale della fanciulla. Essa è una frenetica per la musica e per i fiori. Si bagna di notte, tutta sola, nel gelido laghetto del

parco. Una volta tenta di uccidersi. Ma, in realtà, questa di Leila è una spiritualità assai povera, in cui è sviluppato, più che gli altri amanti, quell'elemento ultimo degli amanti — e anche dei non amanti — fogazzariani, che è l'orgoglio: orgoglio che diventa odio: odio, o poco meno, verso il benefico Marcello, odio verso donna Fedele, che la consiglia, odio verso il padre, di cui ha vergogna, odio verso gli apostoli di una nuova fede, verso i Santi nuovi, che danno ai nervi alla sua sostanziale incredulità. Anche l'amore suo verso l'Alberti è uno estinguersi successivo del suo orgoglio: e nella persistenza di quell'orgoglio è, si può dire, tutta l'azione del romanzo. Tenerezze profonde Leila — con tutto il suo romanticismo — non ne ha. Ho già rilevato quanto è crudele la sua dimenticanza del primo suo amante, Andrea: del giovinetto morto, di cui si reca in dito ancora l'anello, nella cui casa abita, delle cui ricchezze sarà ricca un giorno. Leila è invece la più petulante e provocante delle amatrici fogazzariane. Da lei si irradia più calore di voluttà, che fiamma d'amore. Si sente che l'autore si sforza di rinnovare una figura già troppo sciupata, e che non tocca più il cuore, ma vorrebbe tanto più destare i desideri. Anche fisicamente, Leila è di quelle bellezze, che piacciono agli amatori ridotti alle ultime armi. Ha un non so che di virile: voce di contralto, anzi di violoncello: collo corto: rossori sulla nuca.

E come, nel romanzo dell'oramai vecchio autore, ribocca caldo di insueta e pure stanca sensualità il tipo della donna amante, ritorna nella persona dell'Alberti, più caricato, più opprimente che mai, il tipo del vinto d'amore, il

penoso tipo di tanta letteratura moderna. Per l' egoismo pieno e repugnante, l' Alberti ricorda il Poeta del *Mistero*. Egli non vede che i diritti del suo amore, e quindi, qualche volta almeno, del suo orgoglio. Non pensa neppure se egli violi la volontà di un morto amico, facendo sua la creatura già promessa a lui, e che aveva giurato di non esser d'altri che di lui: come non sente nessun rimorso — con un capitale di 40000 lire e una carriera di medico — di vivere alle spalle di uno zio. Della nessuna efficacia che esercita su lui il sentimento religioso — e come l' autore abbia, senza saperlo, demolito il Santo nell' angustia di spirito e di azione di questo suo discepolo diletto — ho detto più su. L' apostolato dell' Alberti consiste nel tener delle conferenze di storia religiosa, dove si vorrebbe dimostrare che i nostri eretici del Cinquecento sarebbero stati più grandi, se fossero andati d'accordo con la chiesa: cioè se non fossero stati loro; e che la chiesa ci avrebbe guadagnato, se non li avesse perseguitati: cioè se non fosse stata la chiesa. Il suo martirio consiste nell'essere radiato dalla società di S. Vincenzo de' Paoli. Questo ammalato di ipersensibilità — che disama una sciagurata signorina, semplicemente perchè le scappò detto *pollíne* invece di *póllíne*, si capisce che, con tutto il suo *credo cattolico integrale*, debba cadere, alle prime ostilità nel campo della riforma religiosa. La sua fede non gli dà nessun conforto superiore: la sua fede deve essere il sostegno della sua passione. Perchè Dio non gli dà Leila, l' Alberti è disposto a non credere più in Dio; ritorna a Dio, quando Leila è venuta a lui. Non poteva il pensiero di riforma cattolica fogazza-

riano estinguersi in un rappresentante più miserello. Gli è che la riforma religiosa non dice più nulla al romanziere. Egli è con donna Fedele, che crede all'antica; con Marcello, che rivuole il cattolicesimo di Dante. — E questo Marcello, caro vecchio sentimentale, che ama i fiori e la musica, e si spegne malinconico, e lascia l'impressione che si sia portato con sè qualche cosa che non ha potuto dire, è la vecchiaia stessa del romanziere, in ciò che essa ha di più consapevole e di più commovente. — E la vecchiaia e la stanchezza si sentono in *Leila* anche troppo. L'azione poverissima, la loquacità senza fine, la lentezza irritante nel rappresentare tutti, anche i più insignificanti particolari, gli episodi prolissi od estranei del tutto alla favola del romanzo, un convenzionalismo automatico nelle parti descrittive, la mancanza di garbo e di scioltezza nelle narrative; tradiscono una mente affaticata: che va più a seconda della materia, di quello che sappia essa dominarla e organizzarla: che ha perduto il fresco vigore dell'individualità, ed esprime il proprio mondo senza più nessuna gioia.

IL NOVELLIERE E IL DRAMMATURGO

Il Fogazzaro non ebbe la salutare paura del mediocre. Lo prova *Leila*; lo provano troppi dei suoi versi, e non poche di quelle novelle e novelline e scene e pensieri, che venne pubblicando sparsamente e che poi raccolse sino all'ultima parola in parecchi volumi. Il Fogazzaro ha stampato troppo. Non è facile che ci siano cose inedite di lui, o cose almeno che meritino di non rimanere inedite: (1) egli non ebbe fondi di riserva: mise in commercio tutti i suoi capitali. Il Nietzsche consigliava di scrivere cento novelle, per riuscire ad una perfetta. Il Fogazzaro non avrebbe avuto nè tanta pazienza, nè tanta tenacia, nè tanti scrupoli; o per lo meno, insieme con la centesima novella perfetta avrebbe pubblicato anche le novantanove scritte per esercizio.

---

(1) La stampa del presente libro era quasi terminata, quando apparve il volume *Ultime* (Milano, Baldini e Castoldi, 1913): raccolta di frammenti, che nulla tolgono e assai poco aggiungono alla figura dello scrittore.

Certo, molte coserelle sue sono troppo futili, troppo convenzionali, troppo comuni, per meritare di esser lette: per esempio *Schumann*, *Una goccia di rhum*, *Il testamento dell' orbo di Rettorgole*, *Leggenda*, e così via. E certo, se il Fogazzaro non avesse scritto che quelle novelle e le scene drammatiche, non avrebbe nessun posto nella letteratura contemporanea. Io ne parlerò quindi molto brevemente, e più per accennare a tutta la produzione del Fogazzaro, che per compiere la figura dello scrittore; la quale nulla perde e nulla guadagna generalmente da queste improvvisazioni minori.

Le novelle del Fogazzaro, dico le migliori, riproducono, del resto, i motivi dei romanzi, sono riscaldate dalla stessa temperie passionale, ripetono lo stesso ambiente, ora elegante, ora futile, ridanno il medesimo istrionismo grottesco. Così in *Ermes Torranza* (novella delle più lodate) ritorna la teosofia cara allo scrittore di *Malombra* e di *Mistero*; ritorna, nella persona del protagonista, la figura del poeta sentimentale e del vecchio innamorato; ritornano, nei signori sfaccendati e nei preti malignanti, che si raccolgono intorno all' avaro padrone di casa, le figure e i figuri melensi e malvagi di *Piccolo mondo moderno*. In *Idilli spezzati* rivive il poeta del *Mistero* e anche più l' Enrico di *Miranda*. Nell' *Orologio di Lisa* si disegna, con tratti anche più vigorosi, la trista figura del Molesin, che riapparirà in *Leila*. — E come nei romanzi, così anche nelle novelle la figura tipica è quella del vinto d' amore, e l'erotismo sopraffà assai spesso altri sentimenti, che appena hanno agio di disegnarsi. In *Una goccia di rhum* una donna amata dal poeta vuol fuggire

nella sua patria lontana, affinchè il poeta serbi sempre di lei una ideale imagine di sogno; ma il motivo originale svanisce, al rompere impetuoso della lussuria, quando gli amanti stanno per separarsi. In *Per una foglia di rosa* un re, tra un generale, già suo maestro, e che saprebbe salvare lo stato in un momento difficile, ed una amante, che porterebbe lo stato ad una guerra rovinosa, sceglie l' amante; ed è bastato che la donna inviasse una rosa, perchè in questo re esteta e raffinato si ridestasse la passione, che pareva sopita. — E come nei romanzi, così anche nelle novelle l'elemento grottesco irrompe e discorda assai spesso, e non consente alle scrittore di sviluppare tutta la potenza drammatica, tutta la tristezza di un motivo, di una situazione. Così nel *Fiasco del maestro Chieco*, il bizzarro musicista meridionale, per far piacere ad una donna che egli ama non riamato, e che vorrebbe ritornare al poeta, dal quale si era separata per puro orgoglio, riesce a fare che i due amanti si trovino l' uno nelle braccia dell' altra; ed egli parte; ma il lettore non vede che le buffonerie, le scede e le stranezze di Chieco, non il cuore suo, che dovrebbe spezzarsi, in quel sacrificio più che eroico. In *Pereat Rochus* si rappresenta un povero prete semplicissimo, santissimo, licenziato, per la sua incapacità ad aprire gli occhi, dalla contessa di cui è cappellano, ingannato dalla serva, derubato dal ganzo della serva. Ma il tipo, originariamente umano, si deforma; la semplicità diventa stupidità. Il ganzo della serva ruba al prete persino gli abiti, per fuggire travestito, e don Rocco resta nudo, e lo si riguarda col senso di canzonatura, onde lo ri-

guarda l' arguto ed epicureo Marin, tipo di prete indovinatissimo. In *Eden-Anto* si vuol rappresentare un vecchio bibliofilo, che si lusinga di vivere nella memoria de' suoi concittadini, donando alla pubblica biblioteca un ariosto, che egli credeva preziosissimo; e piuttosto che cedere quel l'ariosto ad un creditore villano, lo gitta nel fuoco, e lo vede bruciare, e muore e scomparisce anch'egli insieme col suo caro libro. Ma il motivo originale, ma l'azione semplice sono perturbati e soffocati da elementi di un comicismo inferiore. Il creditore, che viene a trovare il bibliofilo, è così fisicamente simile a lui, che la stessa moglie del bibliofilo lo scambia per il marito: onde più d'un equivoco farsajuolo, La serva del bibliofilo, scortese come tutte le serve mal pagate, chiude con tanto mal garbo l'uscio, che non si può più riaprire, e il creditore non sa più come uscire dalla stanza dcl suo debitore. Ma con questi mezzi si protrae l' azione. Non si capisce poi perchè un prete, bibliofilo anche lui, venga a informare il povero vecchio moribondo che l' ariosto preziosissimo non è che un ariosto molto comune, e a dissipare il tenace sogno e a mostrar l' inutilità dell' ultimo orgoglio del vecchio. Forse questo doveva essere il momento centrale della novella, ed è rimasto come un' appendice. Si vede che l'autore non ebbe davanti a sè chiaro lo schema del componimento: una idea, una concezione ha sopraffatto e paralizzata l'altra. Carattere frequente nelle novelle fogazzariane, anche nelle migliori. Esse oscillano nell' indeterminato, e non danno quella impressione spiccata e vigorosa, che è indice di un lavoro pensato. Ci si domanda: che cosa ha voluto conchiudere, per quale per-

sonaggio è lo scrittore? Per esempio, in *Fedele*, la figlia, che segue — senza che egli lo sappia — il padre cieco, che la detesta, perchè ha sposato un uomo, il quale l'ha strappata all'arte; è meritevole di quell'ira? È venuta ad espiare, o a perdonare? E il padre, è un egoista, o un amatore fanatico della musica? In *L'Orologio di Lisa*, il personaggio, su cui ha da convergere l'attenzione del lettore, è il tristanzuolo Molesin, o non piuttosto la sua figliuola Lisa? E questa ragazza che, per il dispetto di dover vivere presso un padre così ignobile, spezza, in un momento di collera, il povero orologio di argento che egli le ha regalato, è più ostile al padre, o all'uomo che viene a rivelarne la vergogna? In *Per una foglia di rosa* l'autore parteggia per il re, o per la femmina, o per il generale? Perchè pare che abbiano ragione tutti e tre: il re in nome dell'estetismo, la donna in nome dell'amore, e il generale in nome della patria. Così in *Il Crocifisso d'argento* (l'unica novella con intenti sociali) non si capisce se l'odio verso i padroni che fuggono, mentre una loro contadina muore di colera, si estingue — dico nell'anima stessa dell'autore — in un senso di rassegnazione religiosa e di perdono.

Le novelle fogazzariane mancano perciò dei pregi, che più si domandano ad un tal genere letterario: unità di motivo, semplicità di linea, rilievo, significazione di ogni anche più lieve particolare. La novella è un' opera d'arte di prim'ordine; giacchè coi minimi mezzi, e in una zona assai limitata, deve destare l' interesse più intenso, la suggestione più continua. Pagine mediocri, luoghi comuni si possono sopportare nella economia di un romanzo, non in una novella,

dove la selezione vuol essere rigidissima, e tutto apparire intenso, vibrante, significativo. Scrivere una novella perfetta è difficile quanto comporre un bel sonetto. Col rispetto all'arte cresciuto in questa nostra età, è venuta la restaurazione della novella. Oggi l'Italia ha forse mediocri romanzatori, ma non mediocri novellieri. Ma il Fogazzaro pensava della novella quello che di essa pensavano trent'anni fa scrittori e lettori: che fosse un riposo spirituale e un passatempo: che sopra tutto dovesse sorprendere con la trovata e divertire: che in essa tutto fosse lecito. Così accade che il manco di spiritualità non consente alla novella fogazzariana alcuno sviluppo interiore: l'intreccio posa talvolta su combinazioni tutte arbitrarie: in *Fedele* sulla cecità non meno morale che fisica di un musicista; in *Idilli spezzati* sul fatto che il protagonista conosce parecchie lingue. Non mancano motivi, che già furono in voga nel romanticismo melodrammatico: come, nella chiusa di *Ermes Torranza*, l'attesa apparizione dello spettro del poeta; non mancano gli espedienti, che hanno successo nei teatri popolari: come i travestimenti: vedi *La visita di Sua maestà* e *La Stria*. La voglia di far ridere, o almeno di far dello spirito, appena lascia apparire l'intenzione apologetica e il programma poetico di *Liquidazione*; dove lo scrittore non riesce a rappresentarsi, come voleva, in aperta antitesi col verismo dominante.—Certo, quando le macchiette non sono del tutto caricature, quando, se non la voce di un pensiero acuto, si ode quella di un rispettabile buon senso, si ride di gusto: come in *La lira del poeta*, sapiente dialogo, onde, in un caffè di provincia, un poeta fallito cava industriosa-

mente una lira dalla tasca di un poeta illustre; o come nell'*Apologo*, vivace allegoria del *Dovere sociale*, venuto via via sostituendo e soppiantando e violando tutti gli altri più umili e più solidi doveri. Anche, si leggono con piacere le due fiabe: una morale, *Il Folletto nello specchio*, contro la vanità, che non è solo degli uomini; l'altra romantica, *Màlgari*; ove si narra di una fanciulla nata nel mare dalle lacrime di un re poeta, e che si dissolve in lacrime e in nulla, all'udire il canto e la melodia di un trovatore giovinetto. E quelle fiabe sarebbero anche più belle, se una avesse meno note di realtà quotidiana, l'altra non iscoprisse tanto l'intenzione dell'autore, di fare della prosa poetica e della letteratura per ragazzi.

Le debolezze del novelliere sono anche le debolezze del drammaturgo. Una novella è un dramma narrato, come un dramma è una novella rappresentata: salvo le difficoltà di condotta e di tecnica, troppo più grandi nel dramma che e nella novella e nel romanzo. Il Fogazzaro si arrese assai tardi a comporre per il teatro; e si limitò a tre brevi drammi, a cui diede il titolo modesto di *Scene*; indugi, perplessità, umiltà, che provano una assai fiacca cosclenza di drammaturgo. In quelle *Scene* — come nelle novelle — passano i motivi e i tipi già cari al romanziere; è necessario dirlo? In *El garofolo rosso* la contessa Marieta, che vive in un ospizio di nobili decaduti, e perdura ancora petulante, superba, volgare, incontentabile, è la signora dell'aristocrazia provinciale, il cui tipo già occorre, felicemente, in *Malombra*: mentre nel marito di lei, conte Busòlo,

un tristo soggetto che sa del Momi e del Molesin di *Leila*, e fu già un elegantone conquistatore di femmine, e anche — non si capisce bene il perchè — poeta; ci è una non bene riuscita contaminazione di tipi, che oramai hanno preso dimora stabile nella mente del romanziere. Il poeta di professione, il poeta donnaiuolo di *Miranda* e di *Mistero* ritorna in *Nadeide*, in persona del professore Cadorini. Anche, nello stesso dramma, la istitutrice Paula Ritter, con la sua rigidità di cristianesimo trascendente e di linguaggio, ricorda ciò che hanno di schematico, se non ciò che di ingenuo, i cari Tedeschi dei romanzi. In Nadeide, che si uccide, offrendosi vittima a Dio per la salute del proprio padre, si rinnova, più intensa, l'immagine di Miranda.

Nelle *Scene* appariscono con maggior rilievo quella povertà di vita interiore, quegli espedienti, quelle dissonanze, che nei romanzi, e anche nelle novelle, era più facile dissimulare o compensare. La favola si sostiene su combinazioni esteriori, si amplifica con elementi eterogenei. In *El garofolo rosso* la soluzione poggia tutta su un equivoco, derivante da un fatto meramente fisiologico. La contessa Marieta, cieca, confida al direttore dell'ospizio il suo terrore che il marito Busòlo ritorni a lei: il direttore si stanca di ascoltare, e si fa sostituire da esso il marito, che era venuto apposta per abboccarsi con la moglie. Ella, quando si accorge dell'equivoco, muore di spavento e di dispetto. In *Il ritratto mascherato* l'azione è mandata avanti mercè lo smarrimento di una chiave e simili meccanismi. In *Nadeide* la scenografia tiene troppo spesso luogo dell'azione: ci sono fuochi d'artificio, ban-

de, colpi di cannone, cortei: anche ci sono baci scambiati nell'ombra, e testimoni che vedono non veduti, e lunghi monologhi. — E, come nei romanzi, come nelle novelle, l'elemento grottesco sormonta prepotente, e si direbbe che qualche volta abbia preso la mano all'autore, traendolo per una via tutto diversa da quella, per cui intendeva d'incamminarsi. Così la tristezza dell'ultima scena del *Garofolo rosso* non si sente più, per quell'equivoco grossolano della sostituzione del personaggio che ascolta i lamenti, una volta tanto, serii e tragici della povera contessa; per non dire che in quel dramma l'azione centrale è soffocata da una folla di personaggi secondarii, portinai, camerieri, serve, tutti loquaci, tutti istrionici. Anche in *Il ritratto mascherato*, il cui motivo è tanto solenne, l'autore non vuol rinunziare a far ridere; e introduce il cameriere Giovanni, una specie di Arlecchino, che non capisce nulla, e prende troppo alla lettera tutti gli ordini della padrona. Non vuol rinunziare a far ridere neppure in *Nadeide*, azione tutta tragica; e con mezzi non meno ordinari: come col rappresentarci lo spasimante poeta Cadorini, che ascolta un lungo discorso della da lui platonicamente adorata Taziana, tenendole volte, per ordine di lei, le spalle.

Ma difetti e grossolanità non tolgono che nelle *Scene* del Fogazzaro appariscano figure e si rappresentino momenti assai vivi: specialmente in *Nadeide*. Nuovo tra le donne fogazzariane è il tipo della bizzarra principessa russa Taziana: letterata, esteta, corrotta, prepotente, e pure simpatica, per una sua risolutezza e sfrontatezza virile. Vigorosamente rappresentata è la

istitutrice tedesca Ritter, nella sua asprezza di puritana e di donna, che non ha mai provato l'amore. Profondo è nella sua ipocrisia, nel suo cinismo, il principe padre: tipo di uomo moralmente finito e refrattario, quale il Fogazzaro non riuscì a rappresentare mai. Dolcissima è Nadeide, l'innocente che si sacrifica per la salute dei suoi; ma la si vorrebbe meno lirica, specie nella scena della morte. — Della tesi di questo dramma, che cioè, uscendo dall'ortodossia, può lo stesso fervore religioso diventare delitto, in quanto che l'offerta a Dio si tramuta in suicidio, non è il caso di parlare qui; e d'altronde quella tesi scomparisce nello sviluppo del dramma, nè forse si scoprirebbe, se al dramma mancasse la prefazione. Troppo invece apparisce, e con danno dell'arte, la tesi in *Il ritratto mascherato*. Cecilia, la quale insegna che amare è perdonare, perdonare anche le più atroci offese, aver fede nella virtù del marito morto, anche quando veridici documenti scoprono che quel marito amava un'altra, sembra la meno donna delle donne fogazzariane. Se non che anche la tesi o la ipotesi apparentemente più antiumana può diventare umana, per opera di un vero poeta: in ogni fatto o fenomeno, che al giudizio comune sembri follia o anche delitto, può il poeta ravvisare i segni o sublimi o miserabili della nostra sempre varia, sempre nuova, sempre inesplorata umanità. L'essenziale è che il poeta sia veramente un poeta.

APPENDICE

ESPOSIZIONE DEI ROMANZI FOGAZZARIANI

APPENDICE

ESPOSIZIONE DEI ROMANZI FOGAZZARIANI

Miranda (prima edizione, Firenze, 1874).

Questo poema-romanzo è diviso in quattro parti. Nella prima si è introdotti in una bella casa di campagna, dove vivono la signora Maria, vedova, la figliuola Miranda, e viene ad ammazzare il tempo il dottore del villaggio. Tra il dottore e la signora è oramai inteso che Miranda andrà sposa ad Enrico, nipote di esso dottore, studente, che passa le vacanze in casa dello zio. Miranda ama segretamente il giovane e sussulta di segreta gioia, quando la madre, indirettamente, le accenna alle nozze desiderate. Se non che la fanciulla riceve da Enrico una strana e crudele lettera, nella quale egli, pur confessando di averla fervidamente amata, rinuncia a lei, perchè, essendo un poeta, ha più care dell'amore la libertà e la gloria. La povera Miranda, gracile creatura sensibilissima, rimane come fulminata.

La seconda parte del romanzo è intitolata *Il libro di Enrico*. Enrico vi segna senza data i momenti della sua anima affettiva, dolorante, su-

perba e vuota. Nelle *Note prime* il giovane narra i vari momenti del suo innammoramento. Poi le irrequietezze che lo perseguitano, dopo di avere scritto la lettera di rinunzia: e accenna ai suoi amori con altre donne, di altra specie. Nelle *Note ultime*, riprese dopo quattro anni dalle prime, il poeta mostra di aver capito molte cose e sofferto molte delusioni. Il pubblico gli pare un gregge di scimie curiose, e anche più maligne che curiose: i critici gli hanno dato fastidio. Ha trovato che la lode sorride al poeta in faccia e gli sogghigna da tergo. Non altro ebbe che amarezze, dall'aver letto gli « ispirati versi » a cavalieri e a dame: sciocche lodi: silenzi arcigni: sguardi teneri, ma, anche più, gelosi. Sente il bisogno di Dio; ma gli mancano le ali per sollevarsi a Lui: sente il bisogno di liberarsi dai futili amori; ma le donne dispongono della sua fama di poeta, e non si può offenderle. Il pensiero o il rammarico di Miranda torna sempre più frequente: Enrico sogna di lei: si vergogna della lettera scritta quattro anni prima. Lo zio gli telegrafa « Ti aspetto ». Dunque, è volontà del destino che egli ritorni a Miranda.

La parte terza è il *Diario di Miranda*: incominciato quattro anni dopo che ella ebbe ricevuto la lettera funesta. Miranda ha saputo che fu per morirne. Ma l'amore – in quei quattro anni – si è fatto anche più profondo. La giovinetta si adira contro chi la esorta a dimenticare, contro chi le ricorda che una sua compagna, mortole il primo fidanzato, si è promessa ad un altro. Vuol convincersi che Enrico ha fatto bene ad abbandonarla: Dio lo chiamava più in alto. Nè giova farle intendere che Enrico si è dato ad una vita inde-

gna: è solo, giovine, e bisogna compatirlo: ella pregherà Dio per lui. Intanto Miranda, raffinata dalla passione, maturata dalla crisi, ha acquisito abiti spirituali superiori: gli abiti spirituali di lui. Anch' ella legge con ardore i poeti, che piacevano a lui, studia la musica, che piaceva a lui. Si prepara a rendersi degna di lui; perchè una segreta inconfessata speranza le mormora che egli ritornerà. Ma la sorprendono all'improvviso domande, pensieri desolanti. Perchè vivo? si chiede una volta. Anche l' ombra di una nuvola, che ha ricreata l' arsa verzura, non è passata inutile: ed io? E con questa passione repressa, con questo stato di abbattimento, si accompagna, causa ed effetto insieme, il male che l'ucciderà: il male di cuore: i cui sintomi si rivelano in una eccezionale sensibilità, in una iperestesia dei suoni e degli odori. La fanciulla si sveglia di soprassalto durante il sonno: si sente talvolta come già uscita dal mondo: larva fra larve. — Perchè Miranda si tuteli contro la malattia, le donne vengono a passar l'inverno nell'aria mite di Pisa. La vita futile della città spiace alla giovinetta, che ha sempre in cuore i suoi monti e il suo vergineo amore. Ma davanti al duomo e al battistero, si commuove sino alla adorazione. Un giorno, in una vetrina, vede un nuovo libro di versi di lui. Ne riceve un colpo tale, che a fatica si trae sino a casa. Ha il libro. Lo legge, una notte. Le duole di non sentir Dio nel poeta; si sente trafitta come da pugnale, quando legge i versi, che celebrano le donne del senso. Non vuol credere che egli abbia amato quelle donne. Allora, per la prima volta, va fiera di sè, del suo sangue, del suo nome, anche della sua

bellezza; ma poi sviene per l'ambascia: e appena ritorna in sè, accetta di essere abbandonata, dimenticata per sempre da lui, e si offre tutta a Dio, purchè anch'egli creda in Dio e lo adori. — Da Pisa si parte. — Il medico curante fa una obbliqua tirata contro l'egoismo dei poeti, che nella giovine non fa che ridestar più vivo il pensiero di lui; ella vibra ed echeggia di lui, solo di lui, come una conchiglia echeggia ancora dell'oceano. E continua a vivere con lui, cioè co' suoi versi, anche a Viareggio. Di qui Diana, una strana signorina inglese, ha voluto, contro la volontà di Miranda, scrivere ad Enrico di lei: il contrasto ha solo inacerbito il male della giovine — Col venir dell'estate, si va in montagna. Nessuna pace. Il pensiero rimbalza violento a lui, da ogni cosa, da ogni aspetto. Il silenzio della montagna contrista Miranda. Si sente sola, sperduta; dubita di Dio, della provvidenza: nell'angoscia, meglio ritornare alla propria casa, alla stanzetta cara. — Sono passati appena nove mesi; ma come tutto è mutato! Il dottore è invecchiato di molti anni: invecchiata anche lei dev' essere: un bambino non l' ha riconosciuta. Anche la madre imbianca rapidamente, ed intristisce muta. Almeno per non addolorare di più la povera madre, bisogna fingere salute, forza, gioia. In casa di una signora amica, Miranda suona sul pianoforte con meravigliosa maestria una selvaggia tarantella. Poi la la prendono brame di viaggio, di corse, di operosità strane. Ma è il terrore di restar sola con sè stessa; è attività fittizia, sforzata: che si risolve in una lunga malattia di esaurimento. — La convalescenza è piena di soavità, di visioni, di calma. Tutto si estingue, dolcemente. Il vecchio medico sente anche

lui di morire: e viene da quella, che egli avrebbe chiamato così volentieri sua figliuola, a farsi sonare una dimenticata aria del Pergolesi, cara alla sua povera madre. Muore pochi giorni dopo: Enrico, chiamato da lui, è giunto troppo tardi. Miranda scrive le ultime parole del diario:

> Egli è giunto iersera a mezzanotte.
> Non posso scriver più. Signor, la pace!

L'ultima parte del poema è brevissima. Il vecchio dottore è stato sepolto, tra il compianto dei molti che beneficò, tra le preghiere degli umili che amò. Enrico, circondato da una curiosità diffidente, vive solo, errante per le campagne; sola, con tutti i riguardi di chi è ammalato di una malattia mortale, Miranda; talvolta, amico più che medico, viene a trovarla il dottore del prossimo villaggio. Un mese dopo la morte del vecchio, in una limpida notte di plenilunio, Miranda smette di suonare, e, sedutasi nell' angolo più oscuro della stanza, resta a contemplare la luna e il cielo, e a sognare il suo sogno. Eccole apparire innanzi, perplesso, un uomo. Non è il medico, come ella ha creduto. È Enrico: che le cade ai piedi; le rievoca l'idillio dolcissimo di un tempo; le narra delle delusioni cadute, dei tristi amori scordati per sempre; la prega di perdonargli, di amarlo; le bacia, trepido e ardente, la mano. Miranda muore a quel contatto, in quello spavento di gioia.

Malombra (prima edizione, Milano, 1881). La marchesina Marina Malombra, orfana, è ospitata dallo zio, conte Cesare d' Ormengo, in

un' antica villa su un lago di Lombardia. Essa aveva già saputo che la sua nonna materna, Maria Cecilia Varrega di Camogli, prima moglie del conte Emmanuele d'Ormengo, padre di Cesare, era stata dal marito geloso tenuta prigioniera e fatta morire in quella villa. Ora uno strano autografo della morta le insegna che Cecilia si innamorò già a Genova di un ufficiale, Renato, e che questo fu il suo delitto: che ella sarebbe rivissuta in essa Marina: che si sarebbe allora vendicata del figlio del suo oppressore. Marina, che aveva già come un vago sentore di aver veduto quei luoghi: Marina, una sentimentale egoistica e superba, che già odiava lo zio benefattore, si convince di esser lei Cecilia, ritornata tra i vivi, e di aver l' obbligo di vendicarsi sullo zio. Intanto, avendo per caso letto *Un sogno*, racconto mistico di un Lorenzo, e parendole che quell'autore possa chiarirla intorno ai nuovi dubbi e opinioni spiritistiche, che si sono impadronite di lei, gli scrive, col nome di Cecilia, se egli crede alla plurimità delle esistenze. Ne ha risposta affermativa. Lorenzo soltanto con quella ipotesi può credere che la vita non sia solamente una serie di illogicità e di ingiustizie, ma anche una espiazione e una preparazione.

Questo Lorenzo è in realtà Corrado Silla, già ricco, poi impoverito, pieno di passionalità violenta, della coscienza di essere un vinto nella vita, di orgoglio, e di fede nel Dio dei padri. Orfano di una santa donna, amica purissima del conte Cesare, è beneficato da costui, segretamente, e poi invitato nella sua villa, perchè collabori con lui intorno a certi « Elementi di politica positiva »; in realtà perchè possa vivere meno stenta-

tamente. Silla si viene così a trovare di fronte a Cecilia, che non conosce, come Marina non conosce in lui Lorenzo. Grande amico di Silla diventa il capitano Steinegge, segretario del conte, proscritto dal Nassau per le sue idee liberali, uomo semplicissimo, ottimo, anche se beve un po' troppo. Verso il Conte, il Silla ha più rispetto che affetto, anche perchè il suo cristianesimo non va d'accordo coll'antidemocraticismo del solitario alfieriano signore. Con Marina, Silla ha parlato una volta sola; e ha indovinato che ella è la Cecilia della lettera. L'ama, nel profondo. L'ama anche lei, quanto più lo trova altiero; ma si è sparsa la voce che egli sia un figlio illegittimo del Conte: che il Conte voglia assicurargli l'agiatezza sposandolo a lei; e quindi ella gli mostra quanto più può freddezza e odio. Un giorno, in presenza di ospiti, lo ha umiliato atrocemente, con frasi allusive alla incertezza dei suoi natali. Egli la notte stessa abbandona il castello segretamente. Ma appena ha toccato la spiaggia del lago, si imbatte nella lancia di Marina, amante di regate notturne. Scena violenta. Ella gli dà della spia: egli le dimostra e grida tutta la sua propria dignità. Intanto è sorta una tempesta. Solo Silla è in grado di ricondurre la lancia al palazzo. Alla darsena, nel lasciare per sempre Marina, l'abbraccia, mormorandole il nome di Cecilia. Ella comprende tutto. Da quel momento sente di non poter amare che lui.

Novità grandi al palazzo. È venuta la contessa veneziana Fosca: e ha portato con sè il figlio Nepo; non meno diplomatico, che scimunito e ribaldo; il quale sposerebbe volentieri Marina, ora che si sa come Marina sarà l'erede della vistosa sostanza

del Conte. Anche è venuta, sino dal Nassau, a ritrovare il padre, che non la vedeva, che non la sapeva viva da dodici anni, la cara signorina Edith Steinegge; che vuol tutta dedicarsi al padre, che ha tanto sofferto; e ridonargli la fede, che non ha più. Don Innocenzo, il buon parroco, l'aiuterà in questo suo desiderio. La giovinetta conosce Marina, che le lascia indovinare la passione della sua torbida anima, la sua repugnanza per Nepo, che sposerà, forse, ma per arrivare all'amante attraverso il marito. Edith ha pietà e paura di lei. Sente che non è quello l'ambiente suo. Rifiuta le proposte dell'ingegnere Ferrieri, di venti anni più anziano di lei. Ha il suo orgoglio anche essa. Suo padre non deve vivere in quella posizione troppo servile. Lo porta con sè a Milano; dove vive di un suo piccolissimo capitale e dando lezioni di tedesco.

Così conosce anche lei il Silla, l'amico di suo padre, che viene da lui a imparare il tedesco. Ella ha della simpatia per lui; ed egli sente che nel forte e puro amore di lei dimenticherebbe la trista segreta passione per Marina, e risorgerebbe da una vita oscillante fra la disperazione e la sensualità. Ma Edith, che non vuol vivere che per suo padre, non lo incoraggia; non mostra neppure di gradire la dedica, molto timida e pur molto significativa, del suo *Sogno*. Per vincere però la simpatia e il turbamento nascente, ritorna col padre a ritrovare il buon don Innocenzo: molto più che bisognava indurre il padre anche al più duro dei doveri di un cattolico: alla confessione. Per tutt'altre ragioni, anche il Silla era venuto colà: chiamatovi da un telegramma di

Marina, che parlava di una gravissima malattia dello zio.

Marina, prima di uscir dalla casa dello zio per sposare un uomo detestabile, al quale le pareva che lo zio la concedesse assai volentieri, aveva voluto vendicarsi. In uno stato di esaltazione estrema, e che assumerà quindi innanzi i caratteri della pazzia, ella apparve nella notte nella camera dello zio, gli urlò in faccia il nome di Cecilia e il delitto del padre di lui: egli, colpito da un colpo apoplettico, giaceva ora moribondo. Ma il Silla non è venuto a vedere il moribondo. Marina gli dà appuntamento nella sua propria camera. Quando egli è nelle braccia di lei, essa gli fa leggere l'autografo della povera Cecilia, lo vuol persuadere che egli è Renato.... Si irrompe ad annunziare che il conte Cesare muore. Marina si trae il Silla nella stanza della morte, grida: Ecco qui Cecilia col suo amante. Scandalo enorme. Nepo, fiutato che quasi tutta la sostanza del Conte andrà all'ospedale di Novara, disdice il matrimonio e parte subito con sua madre. Il Silla sposerà ora Marina, anche se, come pare, essa è demente. Ma ella sospetta che il giovane, in realtà, potrà subire il matrimonio, ma non rispondere al suo amore. Dopo un lugubre banchetto, lo uccide, quasi a tradimento, con un colpo di pistola; e scomparisce, nella sua lancia, sul lago. Edith, pentita della sua freddezza e col presentimento che qualche cosa di scellerato era per accadere, aveva mandato al Silla, consigliandola don Innocenzo, un biglietto di ringraziamento per il *Sogno* e di incoraggiamento. Troppo tardi. Quando, poche ore dopo, le si reca notizia della morte del Silla, ella piange di rammarico, difende il morto davanti ai pronti

accusatori, e vuole che sulla fossa dell' infelice rimanga un ricordo di lei.

Daniele Cortis (prima ediz., Torino, 1885). Nel 1882, essendo ministro il Depretis, si elegge deputato Daniele Cortis, che dovrebbe guidare il partito della democrazia cristiana, o esserne almeno il precursore. Daniele non è così ossesso dall' idea politica, che non senta anche una passione ben più delicata. Egli ama sua cugina Elena, moglie del senatore barone Carmine di Santa Giulia, di Cefalù: un ex-ufficiale di cavalleria, giuocatore, volgare, prepotente, e pure, a modo suo, affezionato alla moglie. Elena lo ha sposato ancor giovanissima, anche per togliersi ad un ambiente famigliare reso equivoco dalla troppo facile bellezza della madre, la contessa ~~Tullia~~. Villa Scura, ove abita Cortis, e Villa Carrè, dove la contessa ~~Tullia~~, suo ~~fratello~~ (il buono e scettico e ammalato immaginario conte Lao) e, nei mesi estivi, anche Elena col marito, sono vicine. Quindi i due cugini hanno opportunità di scoprirsi il loro reciproco affetto. Ma Elena — per un senso di lealtà anche più che di dovere — vuole che quell' affetto muoia. Il marito aveva bisogno di quindicimila lire. La moglie doveva chiederle ai Carrè: o, altrimenti, anzichè a Roma, avrebbe dovuto vivere a Cefalù. Elena finge di adoperarsi perchè lo zio Lao le dia il danaro; in realtà non ne fa nulla; ed è contenta di vedersi così costretta a vivere a Cefalù: a Roma non avrebbe potuto non vedere il nuovo deputato. Il quale intanto aveva scoperto che la madre sua, che egli credeva morta, era stata scacciata dal marito per infedeltà: e l' aveva trovata a Lugano, comme-

diante dell'amor materno, piena di miseria e di menzogna.

Nei pochi giorni che si ferma, di passaggio, a Roma, Elena, da un suo vecchio adoratore, il senatore Clenezzi di Bergamo, viene a sapere cose orribili del marito. Egli si era appropriata una somma di 30000 lire, depositata presso di lui dalla banca di Cefalù: la banca lo avrebbe tratto in giudizio, se non avesse restituito, in due rate, entro un certo termine: ecco perchè al marito occorrevano subito 15000 lire. Elena, se prima aveva per lui ripugnanza, ora ha ribrezzo. Scrive tuttavia allo zio Lao, che le mandi il danaro. Ma il barone aveva vinto al giuoco più di 20000 lire, e poteva restituire del suo: nè egli, orgogliosissimo, avrebbe più accettato un soldo dai parenti della moglie, dal momento che si erano rifiutati, secondo che egli credeva, di dare a sua moglie le 15000 lire. Elena si trattiene la somma mandatale dallo zio. Pur troppo ce n'era bisogno sempre. Stabilitasi a Cefalù, paga con quella, nascostamente, tanti altri debiti del senatore marito. A Cefalù si ammala di febbri infettive, di tristezza e, sopratutto, di amore represso. E pure si sforza di dominarsi. Risponde fredda alle lettere del cugino, che le parla delle sue battaglie e delle sue sconfitte parlamentari, non osando dirle della sua passione. Anche lo consiglia — e ne ha rimorso poi — a portarsi con sè a Roma la trista madre: sarà un nuovo impedimento ai due amanti di unirsi. Ma, ad assistere la convalescente, a Cefalù, è venuta la madre, contessa Tullia. Ella non vuol saperne che la figlia viva in quella relegazione: molto più che il senatore se la passa a Roma, come se neppure avesse moglie. La contessa vuole che

anche Elena venga a Roma. Della simpatia di Elena per Cortis ella ha ben sentore; ma non ha poi tanto scrupolo. — Cortis passava un momento burrascoso. Offeso da una protesta de' suoi elettori, che lo accusavano di clericalismo, aveva deciso di dimettersi da deputato e di appellarsi, in un discorso che doveva esser memorabile negli annali del Parlamento, dagli elettori presenti ai futuri. Intanto avrebbe preparato e guadagnato gli Italiani alle sue idee con l'opera di un giornale. Come sa che Elena è a Roma, la passione divampa; prorompe anche in lei, in una visita che fanno insieme al solitario Museo Barberini. Ma nuove vergogne del barone senatore si annunciano. Egli ha messo le mani anche sul patrimonio di minorenni affidati alla sua tutela. Cortis, all'insaputa di Elena e di lui, il barone, si adopera per salvarlo: pagherà lui, intanto; e non importa che venga a sapere che il seduttore di sua madre era stato proprio l'ex-ufficiale barone. Ma il barone fiuta la carità nascosta dei parenti di sua moglie: e non vuol saperne. Il giorno stesso, Cortis, turbato da tanti avvenimenti, da tante amarezze, si accinge (Elena assiste dalla tribuna) a fare in Parlamento il suo discorso; ma dopo le prime parole cade, colpito da congestione cerebrale. È curato nello stesso palazzo del Parlamento. Elena lo assiste: lo assiste la madre, gelosa di Elena: lo zio Lao viene, a pagare come sempre. Si faccia credere al barone che il governo paga per lui, purchè egli si dimetta da senatore e vada in America. Ma il barone aveva sospettato la intollerabile beneficenza dei Carrè. Rassegna le sue dimissioni al Senato, e, e piuttosto che andare in America, ~~si ucci-~~ no.

derà. Pieno del fiero proposito, rientra, a tarda notte, nella sua camera ammobigliata. E vi trova la moglie. Le rinfaccia la simpatia pel Cortis, le grida che non vuol l'elemosina dei Carrè; che, anche senza andare in America, la lascerà libera... Ma, quando Elena lo assicura che anche lei — come deve una moglie — lo seguirebbe in America; allora non può più credere che i parenti della moglie siano quelli che pagano i suoi debiti, per mandarlo via: crede che pagatore sia proprio il governo. Al più presto, con la moglie, sarebbe andato in America.

La convalescenza di Cortis ha luogo nella Villa dei Carrè. La madre è rimasta a Roma. Lo assistono il conte Lao, la contessa Tullia, Elena prima e più degli altri. Vicina a perderlo per sempre, ella sente di amarlo ora più che mai; e non riesce più a nascondere la sua passione. Gli ha tenuto celato che anch'essa andrà in America; e poi, nel profondo, accarezzava una sua speranza: forse il marito non l'avrebbe voluta con sè, almeno per ora, almeno fino a tanto che egli non si fosse fatta una posizione colà: forse gli era bastata la sua promessa. Difatti il marito le scrive che, per l'America, non avrebbe insistito che venisse anche lei; ma in America non si va più. Certi parenti lo vogliono a Yokohama: si starà bene: e può venire anche lei. Ma bisogna affrettarsi: il piroscafo partirà da Venezia fra pochi giorni. — Elena presenta la lettera a Cortis: non ha più il coraggio di partire: vorrebbe che anche egli la dissuadesse. Ma Cortis è più forte o più egoista di lei; e la esorta all'estremo sacrificio: è il dovere: è Dio che vuole: divisi qui, si ameranno in eterno, altrove. — Elena fa sua la fede

di Cortis. Per non spezzare il cuore della madre e dello zio, parte di nascosto, col pretesto di una breve gita alla città. La stessa sera Cortis ritornerà a Roma: a dimenticarsi, a rigettarsi nelle sue sterili lotte.

Il Mistero del Poeta (prima edizione, nella *Nuova Antologia* del 1888).

In una lettera da Vicenza, del 15 novembre 1887, il Fogazzaro raccomanda al Direttore della *Nuova Antologia* la stampa di un manoscritto, a lui trasmessogli da una signora. In quel manoscritto un poeta – morto, e già collaboratore, dal '65 all' 80, di quel periodico – narra alla signora, sua intelligente amica, la storia di una sua straordinaria passione. Il poeta, un mistico, ebbe già, ancor fanciullo, comunicazioni dirette col soprannaturale. Una volta sognò di salire su da abisso, per la potenza di una voce, che diceva, con accento straniero, parole incomprese. Sedici anni dopo, nel gennaio del '72, rifece lo stesso sogno; e rimase tanto più turbato in quanto che, perchè si adempisse la purificazione promessa dalla voce misteriosa, avrebbe dovuto rompere un tristo legame con una signora maritata, che che lo aveva conquistato per la vanità di aver al suo comando un poeta: ed ora che lo scandalo divagava e i pericoli crescevano, incominciava ad amarlo, anche se le loro tendenze artistiche erano troppo diverse. – Nell' estate questa signora va a Ginevra col marito, lasciando al poeta l' incarico di scrivere un poemetto aristocratico alla maniera del Tennyson. Il poeta, per ritemprarsi, sale all' Hôtel Belvedere a Lanzo d' Intelvi. La montagna gli parla il suo linguag-

gio dolce e triste; egli prova la nostalgia della purità d'un tempo. La signora gli ha scritto da Ginevra: pazienti ancora una settimana, e poi venga; saranno liberi. Ma egli ha vergogna oramai di trascinare una passione attraverso tante menzogne. Poche sere dopo, seduto sulla terrazza dell'albergo, ode una voce « dolce come l'odore dell'*olea fragrans* », dire: C' è speranza. È la voce dell'Aspettata. Tripudio ed ebbrezza del poeta: che al mattino vede la giovane creatura, bella, stanca, gracile, inferma leggermente al braccio e alla gamba sinistra. Brevi e caldi colloqui egli ha in quel giorno e nei seguenti con lei. Ella si chiama Violet Yvez: conosce già di nome il poeta, avendo letto, per caso, la sua novella in versi *Luisa*: è nata in Inghilterra, ma dimora in Germania: ammira i poeti italiani, massime il Leopardi: fa da infermiera ad un suo zio ammalato, che il poeta aveva creduto fosse suo marito. Al poeta, che le dichiara tutto il suo amore per lei, e che ella è la donna promessagli da Dio, nei sogni, ella risponde in una lettera che anch'essa ha per lui una simpatia grande; che molto e troppo ha amato; ma che non vuole e non può amare più; che non la segua; che la dimentichi. Il domani ella e lo zio partono.

Il poeta viene a sapere che Violet vive a Norimberga, con gli Yvez, gli zii paterni: e che avrebbe passato l'inverno prossimo a Roma o a Napoli. Ritornato nella sua città, dimenticata del tutto la signora maritata, il poeta scrive ogni sera una pagina della sua vita, e spedisce a Norimberga; nessuna risposta: non importa; egli si sentiva, con quella confessione, purificare. Incomincia un romanzo e spedisce. Quando teme che

Violet non lo legga, da Napoli gli arriva un biglietto, con una vetta di foglia di palme, una viola bianca, e sulla busta l'indirizzo, di pugno di lei. È poco; ma al poeta basta anche il pochissimo. Si mette in viaggio per Napoli: cerca, non trova; viene a Roma: altre ricerche, altre delusioni. Allora va diritto a Norimberga. La notte stessa dell' arrivo, girovagando senza meta, trova Violet in carrozza, nell'atto di salutare un signore, al quale dà appuntamento alla stazione, pel mattino del dopodomani. Il poeta si fa conoscere. Terrore di lei; che promette di scrivergli all' albergo. Il poeta viene a conoscere che essa è fidanzata col prof. Topler del ginnasio di Eichstätt. Il mattino seguente, visitando il museo, incontra il signore, che la sera prima ha veduto parlare con Violet. È un bizzarro archeologo, entusiasta dell'Italia. È il dott. Topler, fratello del fidanzato di Violet. Il mattino seguente, nonostante una lettera, in cui Violet lo ripregava di lasciarla, il poeta è alla stazione. Violet finge di non conoscerlo. Topler, che sopraggiunge, lo ravvisa, lo presenta a Violet e alla comitiva, ed è tutto contento di sapere che anche lui viene dove erano avviati tutti, ad Eichstätt. E si parte tutti. Violet soffre e tace. – Alla stazione di Eichstätt è a riceverli il fidanzato prof. Topler. Si fa colezione nel bosco. La brigata si sparge a cogliere fiori di *waldmeister*, per profumare il vino. Violet e il poeta rimangono soli più di una volta: essa lo prega di non tradirsi, di non tradirla. Si prosegue a piedi fino a Eichstätt città. Compagni di viaggio erano stati i coniugi Threuberg – intimi di certi amici, che il poeta aveva a Monaco. Ora essi offrono la propria casa ad Eichstätt, perchè il poeta e Violet si possano intendere meglio. Ab-

boccamento. Violet dice di aver già amato, di non poter amare più: che si è fidanzata al prof. Topler, perchè i suoi zii non la vogliono più sola in casa. In una lettera, che spedisce poi al poeta all'albergo, aggiunge che essa è ammalata di paralisi: che di paralisi è morto suo padre, una zia, uno zio: che Topler è rassegnato a vivere con lei come un fratello. Impedimenti che danno all'amor del poeta tutta la tenerezza della pietà: la prudenza umana è viltà. Soffrissero anche i figli che verranno: che importa? Meglio soffrire, che non essere. Ii giorno dopo, rivela a Topler maggiore l'amor suo per Violet, e che anche Violet l'ama. Il vecchio rimane colpito, anche più che offeso. Dare quella notizia al fratello sarebbe stato un ammazzarlo... Ma una giovinetta amica di Violet, e amica del poeta, Luisa, che aveva indovinato la reciproca simpatia dei due e detestava il pedante prof. Topler, scrive, anonima, al professore l'amara verità, che il fratello maggiore e tutti gli nascondevano. Il matrimonio si scioglie. Il povero Topler minore si rassegna all'inevitabile; non solo; ma è così eroicamente buono, da rivolgere al suo rivale fortunato una preghiera: risparmi a Violet ogni forte emozione, ancbe di gioia: ella potrebbe morirne. Violet fugge a Norimberga, supplicando il poeta di non seguirla: sarebbe una tragedia! Gli zii tenevano tanto al matrimonio di lei col Topler, e hanno così poca stima degli Italiani!

Il poeta, nell'attesa di un momento più propizio, ritorna in patria. Una lettera di lei gli dice che si arrende, che non gli resta ormai che lui. Nell'estate sarà a Rüdesheim sul Reno, presso la famiglia Steele. Il poeta esulta. Espone la sua volontà al fratello e alla cognata. Disapprovazioni,

specie da parte di quest' ultima, che crede Violet protestante. Non importa. Egli vivrà con la ormai sua donna a Roma o a Napoli. Prima del tempo, parte per Magonza: indi veleggia sul Reno, per Rüdesheim: gli Steele e Violet affrettano la loro venuta, quando sanno che egli è giunto. I fidanzati si ritrovano insieme finalmente. Gli Steele narrano della collera della Yvez; ma come, nei giorni in cui Violet stava per esser cacciata di casa, essi Steele capitarono a Norimberg, reduci da un viaggio in Sassonia; e si portarono con sè la giovinetta, che amavano già come una figliuola. — Volano venticinque giorni di beatitudine. Violet passa dalle espansioni più ardenti agli ammonimenti più saggi. Ma certe sue angoscie improvvise destano nel fidanzato le più amare apprensioni. Bisogna affrettare il matrimonio religioso, per ora, (Violet era cattolica); il civile l'avrebbero celebrato dopo. Opposizione dei prudenti Steele. — Intanto il primo amante di Violet si era fatto vivo con una lettera a lei da Wetzlar: era un pentito, un vinto, per cui la vita non aveva più valore senza di lei. Se ella non ritornasse a lui, si ucciderebbe. Ella risponde che non poteva amarlo più: e il poeta porta alla posta la lettera. Ma ora più che mai urge celebrar subito le nozze: almeno le religiose: lo riconoscono anche gli Steele: che, amici del Vescovo di Magonza, ottengono da Roma la dispensa da tutte le pubblicazioni. — Prima di partire dalla Germania, i fidanzati fanno con gli Steele una visita a Colonia, al Duomo. Il poeta sale anche al Drachenfels: Violet era troppo debole per seguirlo. Come discende, la trova che parla con uno, con colui, Violet glielo presenta freddamente, lo

saluta, e parte con il fidanzato. Quegli rimane perplesso, minaccia. La notte Violet ha un accesso nervoso. Ripartono al mattino per Rüdesheim. Da Bingen — a due passi da Rüdesheim — l'antico amante chiede al poeta un colloquio. — È una persecuzione. Non bisogna indugiare più di un giorno il matrimonio, e scomparire senza lasciar traccia. Gli sponsali si celebrano alle due dopo mezzanotte. E gli sposi prendono subito il treno. — Ma sul treno è salito anche il primo amante. Violet non se n'è accorta; ma se ne è accorto il poeta; che non può frenare un sussulto. La sposa trema; pur si lascia rassicurare. A Biebrich il treno si ferma per pochi minuti. Il poeta scende e cerca dell'uomo. Viaggiava nella carrozza vicina. Scambio di poche e forti parole. « Ciò che voleva dirle in segreto, glielo dirò in pubblico, davanti alla Signora », grida colui. Ma il treno parte. Come il poeta risale, Violet, che aveva tutto udito, gli si avventa al collo e irrigidisce e muore.

Muore il fragile corpo. Ma dopo dieci anni, Violet è ancor viva nell'anima del poeta: viva di una vita vera ed operante in lui. Non ha più le debolezze, ma ancor tutte le tenerezze di quando era qui; vive, non memoria soltanto, ma guida assidua e conforto e speranza.

Piccolo mondo antico (prima edizione, Milano, 1896).

Verso il 1850 viveva in Valsolda, e più precisamente a Cressogno, la vecchia marchesa Orsola Maironi, vedova del nobile Franco Maironi, austriacante fervida: la quale, con molte pratiche di religione, voleva espiare antichi peccati di gioventù, ed uno assai più grave: quello di aver

fatto sparire il testamento del marito, che nominava erede non lei, ma il nipote Franco, figlio di Alessandro Maironi, morto giovane e pieno di debiti. — Franco, musicista, poeta, studioso, a tempo perso, di diritto, cattolico, e fervente Italiano, abitava con la nonna Marchesa, che voleva sposarlo a una qualche signorina del patriziato. Ma egli si era innamorato di Luisa Rigey, che abitava ad Oria con la madre Teresa, nella casa del buon zio materno, l'ing. Ribera, addetto all'I. R. Ufficio delle pubbliche costruzioni in Como. Il padre di Luisa era stato un professore di francese, ateo che aveva trasmesso alla figliuola una irreligio, sità, che solo la santa vita della madre Teresa impediva di prorompere manifesta. — La marchesa, è inutile dirlo, non vuole sapere del matrimonio di suo nipote con quella spiantata borghesuccia. Franco sposa di nascosto. Diseredato immediatamente dalla nonna, va a vivere ad Oria, in casa della moglie. La buona mamma Teresa muore di mal di cuore, pochi giorni dopo il matrimonio della figlia. Capo e sostegno della famigliuola è l'ing. Ribera, uomo di una bontà senza posa e senza limiti: e che la marchesa odia dal profondo, immaginando che egli abbia appoggiato sin dal principio il ribelle nipote. Bisogna che la marchesa si vendichi. Vuol prima togliere Franco a Luisa, mandandogli emissari, che lo consiglino a emigrare — per evitare possibili persecuzioni — a Lugano. Riuscito vano il tentativo, fa destituire l'ingegnere, perchè in una perquisizione fatta in casa di lui si sono voluti trovare documenti bastevoli a provare, che egli non è — come impiegato — suddito abbastanza fedelo e zelante di S. M. Il povero ingegnere si rassegna alla de-

stituzione: contento dell'amore straordinario, che gli dimostra la nipotina Maria, nata dal matrimonio di Luisa e di Franco: la « Ombretta sdegnosa del Missipipì », come egli la chiama, per gli innumerevoli *bis*, che ella gli chiede di quella canzonetta.

Ma tra i coniugi si sono venuti acuendo dissidi, determinati dalla profonda diversità di carattere, oltre che dalla diversità nelle concezioni morali e religiose. Franco è sentimento: Luisa ragione; Franco vive troppo spesso in antitesi con la sua fede: Luisa d'accordo con la sua filosofia. Franco sente che Luisa lo ama forse; ma certo non lo stima: ed è il suo tormento. Il dissidio si concreta intorno ad una questione precisa. L'ingenuo prof. Gilardoni — amico di Franco, e già adoratore fallito della povera Teresa Rigey — un figlio di un fattore di casa Maironi, detiene un originale del testamento, che la marchesa ha fatto sopprimere. Lo ha letto a Franco, la notte stessa che precedette le nozze. Franco di quel documento, che disonorava, insieme con la nonna, anche la memoria di suo padre, non volle saper nulla. Ma ora che la miseria batteva alla porta dell' ing. Ribera, il buon Gilardoni tentò, per conto suo, delle pratiche presso la Marchesa; le quali non ebbero altro esito, se non un viaggio di lui a Lodi, dov' era la Marchesa, e l' intimazione da parte della polizia di lasciar subito subito quella città. È anche vero che la Marchesa — spaventata di un possibile scandalo e convinta che il Gilardoni fosse mandato da Franco — fece offrire al nipote un posto di ascoltante giudiziario. Egli rifiutò; ma venne a intendere perchè la Marchesa si interessasse tanto di lui. Fu d' accordo con

Luisa nel riprovare l'intervento del Gilardoni: d'accordo, nel rifiutare il patrimonio usurpato dalla Marchesa; ma Franco voleva che si tacesse del testamento soppresso: Luisa, che si facessse valere in giudizio, e si restituisse tutta la sostanza della Marchesa all' Ospedale maggiore di Milano, al quale era stata rubata. — In un sentimento però erano concordi i due coniugi: nello amore all'Italia; benchè anche qui Luisa volesse molte opere e poche parole, e le cuocesse che questo Italiano ardente vivesse ozioso, con una piccolissima rendita, nella casa del Ribera, che non aveva più nulla; mentre lei, perchè si tirasse avanti meno peggio, faceva di tutto: anche la scrivana di un notaio. Quindi lo esorta essa stessa ad accettare un posto di collaboratore di giornale, a Torino: sarebbe ritornato in Lombardia, cogli eserciti piemontesi liberatori. — E a Torino Franco conduce una vita di stenti, di sacrificii, che lo ritempra, che lo nobilita. Dio, e il pensiero che Luisa deve apprezzarlo oramai, lo confortano. Ma quando il Cavour gli ha ottenuto un posto decoroso di segretario al Ministero degli Esteri, un orribile dispaccio lo rivuole ad Oria. La bambina Maria è gravemente ammalata.

Non era ammalata, la povera Ombretta: era morta. In un pomeriggio burrascoso, entrata nella darsena della casa, per provare se una barchetta regalatale si reggeva a galla, era caduta nell'acqua. Tutti l'avevano lasciata sola, in quell'ora. Lo zio scriveva; la signorina Ester, amica di casa, per trovarsi con più libertà col suo spasimante il prof. Gilardoni, l'aveva mandata a pregare contro il mal tempo. Anche la madre era assente. La madre non

aveva mai odiato come in quel giorno. Ella aveva cacciato di casa sua un tristo arnese di polizia e della Marchesa, tollerato fin che c'era Franco: il controllore Pasotti. E la Marchesa veniva in quel giorno ad onorare la mensa del Pasotti, per dimostrare che cosa, e alla Marchesa e al Pasotti, importava di Luisa Franco. Ora Luisa vuole vendicarsi. È discesa verso il lago, ad incontrare la lettiga che trasporta la vecchia ribalda. Ma quando è per gridarle sul viso, che le farà un processo per soppressione di testamento, un urlo di donne la richiama indietro, la richiama a casa, a veder la povera Maria, morta. — La notte, per la via delle montagne, giunge anche Franco. Egli si rassegna alla volontà di Dio. Luisa, no; anzi: o Dio non c'è, o è supremamente ingiusto, squisitamente malvagio: è un Dio austriaco, alleato coi potenti, oppressore dei miseri. — La Marchesa sembra avere qualche rimorso: ha sognato la bambina morta: chiama Franco a sè: gli lascerà tutto; egli rifiuta, rifiuta anche più il perdono: credeva di esser venuto a portarlo lui il perdono, non a chiederlo. Nella barca del medico della Marchesa, suo amico, può raggiungere Lugano; e di lì ritorna a Torino.

Luisa, oramai, poco pensa a lui, poco anche al povero vecchio zio Ribera; non pensa che alla morta bambina. Ha smesso tutte le pratiche religiose; non crede a Dio più; ma non può persuadersi che la sua Maria sia scomparsa del tutto. Va al camposanto ogni giorno: va spesso in casa del prof. Gilardoni (che ha sposato la sua Ester) e, per mezzo del tavolino parlante, evoca con lui, o crede di evocare, l'anima della cara piccina: lugubre conforto. Così si giunge all'anno 1859.

Franco si è arruolato nel 9.° Reggimento piemontese: e supplica Luisa che voglia passare ancora un giorno con lui, forse l'ultimo, all' Isola bella, sul lago Maggiore. Luisa rimane incerta. Ella considererebbe un oltraggio alla figliuola morta un nuovo amplesso coniugale: ella non vuole più aver figli. I rimproveri dello zio, addolorato delle anormalità psichiche della nipote, vincono la sua riluttanza; molto più che anche egli vuol rivedere Franco; e visitare la meravigliosa isola. Il vecchio, Luisa, Franco si trovano dunque al convegno. La notte, al pensiero che Franco va forse a morire, Luisa non resiste più e gli getta al collo le braccia. — Al mattino, lo saluta tranquilla e lo vede partire. Sente di esser madre una seconda volta: che una nuova anima è incominciata in lei. Glielo dice Dio: quel Dio, a cui non crede. Visita con lo zio il giardino Borromeo. Il buon vecchio si è seduto all'ombra di uno *strobus*, mentre ella lo ha lasciato per un momento, volendo meglio vedere la nave *Radetzky*, che fila verso la riva lombarda. Il vecchio aveva avuto in quei giorni deliqui e assopimenti, di cui non aveva parlato con nessuno. Quando Luisa ritorna a lui, lo trova serenamente addormentato nell'ultimo sonno.

Piccolo mondo moderno (prima edizione, Milano, 1901).

Franco Maironi era morto a Oria, il 1860, di ferite riportate nella campagna del 1859. Due anni più tardi morì anche Luisa, dopo di aver fatta sua la fede del marito. Piero, il concepito all' Isola bella, come erede della sostanza Maironi, è affidato al tutore marchese Scremin di Vicenza,

collaterale della marchesa Maironi. Cresce solitario, con tendenze mistiche. Un giorno, visitando l'abbandonata abbazia benedettina di Praglia, gli pare di esser chiamato da Dio, con le parole di Marta a Maddalena: *Magister adest et vocat te.* Ma non ci ripensa più; ed entra invece nel partito clericale militante: dove sale sino alla dignità di presidente del Circolo cattolico. Nello stato di vergogna di sè, che succedette alla prima tarda infrazione della sua castità, egli, assetato di un affetto puro, si fidanzò, senza quasi conoscerla, ad Elisa, l'unica figlia degli Scremin. Ella mostro di avere più soggezione che affetto per lui. Pochi mesi dopo il matrimonio impazzì, e fu chiusa in una casa di salute.

Dopo quattro anni, Piero aveva in realtà dimenticato la Demente. Una trista passione era sorta, era giganteggiata in lui, per Jeanne Dessalle: fiorentina: di padre francese: che, divisa dal marito alcoolico e bestiale, viveva a Villa Diedo col fratello Carlino: uno scettico epicureo, accondiscendente, anche troppo, ai capricci della sorella. Piero dapprima tenta di soffocare la malvagia passione. Già consigliere comunale, si lascia portare come sindaco: forse, nella vita attiva, dimenticherà. Ma è inutile. Gli ritorna allora l'idea di farsi monaco; e si consiglia con un nobile vecchio prete, Don Giuseppe Flores; il quale gli dice ciò che anche Piero poteva sapere: che un ammogliato non può farsi monaco. Cerchi invece la solitudine del cuore: passi qualche tempo a Oria, nel paese dei padri... Piero rimane desolato: e pur si sente attratto a rivedere la sua vecchia, la sua cara Praglia. Ed ecco che anche a Praglia trova l'insidiatrice: Jeanne col fratello;

Jeanne, che gli dice tutto il suo amore, ma anche la purità e l'antisessualità di quell'amore. Piero si affretta a pensare e a conchiudere che Dio non ha ascoltato le sue preghiere. Da allora abbandona ogni pratica religiosa, e non vive che per l'idillio di Villa Diedo.

Lo scandalo è grande nel partito clericale; molto più che Piero, a Villa Diedo, un venerdì si è fatto vedere a mangiar carne. Anche, non nasconde certe tendenze socialistiche. Protegge un povero impiegato della biblioteca comunale, che, nel suo anarchismo ribelle, si rifiuta di indossare l'uniforme prescritta per tutti gl'inservienti del Comune. Vuole aumentati gli stipendi agli spazzini e ai maestri rurali. Ce n'è abbastanza, perchè il partito esiga la dimissione del Sindaco Piero Maironi; ma mentre i consiglieri, in casa dell'assessessore anziano e *leader* del partito Mattio Zaupa, discutono sul modo di provocarla, ecco che la dimissione arriva spontanea. Piero è tutto nella sua torbida passione oramai. In una notte di ecclissi della luna e del pudore, sembra più che mai deciso a cogliere il frutto lungamente bramato: l'antisessualismo di Jeanne vince anche questa volta, benchè la vittoria sia assai debole. Ritornato a casa, a un rigo della Demente, *s'ofro*, e a un biglietto della povera madre, la marchesa Scremin, che accenna a qualche speranza di guarigione, sente destarsi in sè qualche cosa che somiglia al rimorso, e, pensando a Jeanne, che pur non ha goduto che col desiderio, qualche cosa che somiglia la sazietà. — E poi Jeanne, la scettica, aristocratica Jeanne poteva dargli più che il suo corpo e forse il suo cuore? Poichè, per la nausea del piccolo mondo conservatore e clericale, egli è tentato ora

a militare nel partito socialista. Pensa di andare in Francia, nel Belgio, a studiarvi, magari vivendo da operaio, le corporazioni socialistiche; e Jeanne si oppone con tutta l'anima. Ma egli non cede a Jeanne: cederà piuttosto alla preghiera della marchesa Scremin, che lo consiglia di andare a Brescia, per attendere all'amministrazione dei suoi beni, ma in realtà perchè così starà lontano da Villa Diedo. — Senonchè un sogno misterioso lo induce a venir da Brescia ad Oria. Quivi la vecchia Leu, già al servizio dei Maironi, gli consegna, tra le altre memorie, una lettera della madre Luisa, scritta poco prima della morte e non terminata. La lettera informa che la sostanza Maironi toccava tutta di diritto all'Ospedale maggiore di Milano. Piero delibera di rendere a chi ne ha diritto il suo patrimonio, di spogliarsi di tutto, di incominciare una vita nuova di lavoro. Ne scrive a Jeanne. Essa, che si sente oramai esclusa dalla sua anima, non ardisce più incontrarlo a Villa Diedo: lo accompagna per un tratto della linea Milano-Venezia, quando egli da Brescia ritorna a Vicenza. Anche in quella breve ora combatte quelle pazze idee di giustizia ad ogni costo: non può concepire lui povero, bisognoso. Piero si sente sempre più allontanare da lei. Pure le promette una visita a Vena di Fonte alta, in montagna, dove essa passerà l'estate col fratello. — A Vena i suoi propositi di giustizia e di sacrificio vacillano, quando Jeanne si arrende finalmente a promettergli, per la notte, la gioia dell'amplesso. Ma la vigilante gelosia del consigliere di prefettura Bassanesi — un antico adoratore di Jeanne — ritarda quella gioia: e la distrae per sempre un telegramma orribile: la Demente

è moribonda, vuol vedere il marito. Piero parte a precipizio. Assiste, con la madre marchesa Scremin e con Don Giuseppe, all' agonia lunga di Elisa. In quei momenti di rimorso, di pentimento, di vergogna, pensa quanto è fiacca la religione della giustizia umana, che non gli avrebbe impedito, poche ore prima, di commettere la più ignobile viltà. Sente che solo l'altra religione, quella di Dio, può salvare. E Dio gli parla miracolosamente. Mentre assiste alla messa di don Giuseppe, legge davanti a sè le parole udite a Praglia: *Magister adest et vocat te:* e vede una visione mirabile, riguardante la sua azione futura nella Chiesa, e la sua morte, nell' abito di monaco benedettino. Egli è di Dio oramai; ed Elisa, che aveva saputo della incredulità del marito, ora, in quel pensiero, in quella certezza, muore beata. — Ella vuol essere sepolta ad Oria, quasi per castigarsi del non aver viva amata abbastanza la Valsolda, così cara a Piero. Ad Oria Piero fa venire don Giuseppe: gli cede tutti i suoi beni, da distribuirsi a lavoratori che ne diverranno proprietari, o come collettività o come individui. La casa di Oria diventerà un ospizio per suore convalescenti. Al vecchio prete, Piero consegna anche un manoscritto, ove è narrata la visione avuta nella chiesa del manicomio: il manoscritto non dovrà aprirsi, se non quando si saprà della sua morte. E scomparisce di notte, senza lasciar traccia di sè. — L'azione del romanzo è a Vicenza (della quale però non ricorre mai il nome), dopo l'anno 1887.

Il Santo (prima edizione, Milano, 1905).

Piero Maironi è scomparso da tre anni. Nessuno sa dove è; neppure don Giuseppe Flores,

che, prima di morire, manda al vescovo il manoscritto suggellato della visione; e il vescovo, non potendo sapere se il Maironi sia vivo o morto, lo manda al papa. Morto è anche il marito di Jeanne: la quale, infermiera anche più che sorella di Carlino, ammalato immaginario, passa le vacanze estive a Bruges, amica di una Noemi d'Arxel, giovinetta protestante. Il desiderio, il pensiero di Jeanne è sempre Piero Maironi; forse potrebbe interessargli di sapere che essa è libera ora: a lei non pare possibile che egli si sia risolutamente e per sempre dato a Dio. Ma come rintracciarlo? — Se non che una sorella di Noemi, Maria, convertita al cattolicesimo dal riformista Giovanni Selva, e divenuta sua moglie, benchè di quarant'anni più giovane di lui, a Subiaco, dove dimora, ha conosciuto un padre benedettino, affezionato alle idee del Selva, don Clemente, di Brescia. Che fosse il Maironi? Ne scrive alla sorella Noemi: che ne parla a Jeanne. Jeanne, con Noemi, vola a Subiaco, proprio la sera che don Clemente sarebbe venuto a casa Selva, a un convegno di cattolici riformisti. Jeanne vede don Clemente: non è il Maironi; ma il Maironi è con lui: è un povero laico, che don Clemente si conduce con sè, e che chiama Benedetto. A vedere così trasformato e deformato il suo Piero, Jeanne sviene. Nella notte svela a Noemi la verità: bisogna che il giorno seguente vada a Benedetto: bisogna che Noemi l'aiuti a ciò.

Benedetto non si era fatto monaco: aiutava l'ortolano del monastero, studiava in biblioteca: suo maestro spirituale don Clemente. La notte di quella sera la passò pregando e macerandosi sul monte. L'immagine di Jeanne lo opprimeva.

Al mattino, il nuovo abate, padre Omobono, che non ammette irregolarità ed eccezioni nel monastero, gli impone di partire e lo raccomanda all'arciprete di Jenne. Don Clemente — a cui il rigido abate aveva fatto divieto di più frequentare la casa del rosminiano Selva — ottiene che Benedetto sia tutelato dall'abito monastico; e Benedetto esulta, giacchè in quell'abito egli si era raffigurato nella sua visione. Prima di partire però, Benedetto vuol fare un'ultima visita al Santo Speco. Qui Jeanne, venuta con Noemi, lo rivede. Egli le impone di vivere da cristiana, anche se cristiana ancora non è. A suo tempo, la chiamerà a sè. Ella tace: e si inginocchia. Non le resta che di obbedire e di adorare nel suo segreto. Ritorna a Villa Diedo: e si dà a opere di beneficenza per amore di lui; provocando le ire villane del fratello Carlino: che può sopportare qualunque pazzia, fuori che l'amor del prossimo.

A Jenne Benedetto fa l'agricoltore di giorno, lavorando il campo dell'oste che lo alloggia, e delle vedove; e il predicatore sul vespro. Cura le anime; ma il popolo vuole che sappia curare anche i corpi. Gente accorre dai dintorni. Ma la chiesa ufficiale non vuole Santi, se non i suoi: due preti romani, villeggianti lassù, vigilano per perdere Benedetto. In un giorno di straordinario concorso (anche Selva, e Maria e Noemi erano venuti a vedere il Santo) si porta a Benedetto, perchè lo guarisca, un ammalato gravissimo: il quale gli muore nelle braccia, prima che si faccia in tempo di chiamare un prete per confessarlo e comunicarlo. Corre la voce che Benedetto si è assunto di confessare lui: che ha vilipeso i sacramenti. Il popolo si solleva: è un

sacrilego: è un impostore. In quel triste giorno era venuto anche don Clemente; ma a nome dell'abate: e per farsi restituire l'abito benedettino, che non istava bene addosso a questo strano Santo. — Benedetto parte la sera, tutto solo, non accompagnato che dal saluto commovente della povera maestra comunale. Una voce lo chiama a Roma. Ma si sente affranto. E accetta, pel momento, l'ospitalità dei Selva a Subiaco. Noemi — che a Jenne gli ha parlato, dandogli notizia della morte di don Giuseppe Flores — prova per lui un affetto, che se non è amore, gli somiglia molto: e si sente attratta a convertirsi al cattolicismo. Benedetto si spaventa della vicinanza di quella donna: si vergogna della sua infingardia: appena può, va a Roma.

A Roma il Santo diventa popolare, specialmente nel quartiere del Testaccio. Fa il giardiniere *gratis* nella villa del prof. Mayda, che lo ospita e gli vuol bene, non ostante il suo ateismo scientifico. Continua anche a frequentare i Selva, che passano l'inverno alla capitale. La sera tiene delle conferenze di religione ad un pubblico vario, in una casa di Via della Vite. Una volta é chiamato anche dal nuovo pontefice; il quale — avendo letto il manoscritto della famosa visione, e veduto come il racconto concordasse con la vita di Benedetto — è convinto che egli sia veramente un Santo, e ascolta umile i suoi concetti sulle riforme e la modernizzazione della Chiesa: ascolta e qualche cosa mostra di voler fare. Ma il Vaticano intransigente insorge. Accetta che si nomini arcivescovo di Torino un prelato assai ben visto al Quirinale, purchè il governo si impegni di dare lo sfratto al Santo. E il ministro dell' In-

terno, avuto a sè Benedetto, gli intima di partire entro sette giorni. — Se non che Jeanne vegliava. Ella, col pretesto che lì avrebbe studiato il suo Bernini, aveva indotto il fratello a venire a Roma. Ora, per una sua amicissima, donna Rosetta Albacina, moglie del sottosegretario degli Interni, viene a sapere ciò che il governo macchina contro Benedetto. Ottiene che un senatore, amico di lei e partigiano del Santo, lo nasconda nella sua casa. Ma il senatore aspira alla vicepresidenza del senato; e il ministro degli Interni gli fa intendere che la protezione accordata a Benedetto non sarebbe troppo conducente a quello scopo. Intanto la nuora del Mayda non vuol neppure essa saperne di tener presso di sè un ammonito, o quasi, dalla questura. Partire il Santo non può: è gravissimamente ammalato. Potrebbero ospitarlo i Selva, veramente; ma egli preferirebbe morire presso alcuno de' suoi discepoli. Se non che, contro la volontà della nuora, il prof. Mayda vuole che Benedetto resti nella sua villa. L'infermo accetta; ma vuol essere portato nella stanzetta del giardiniere: di là si vedeva un pino: ed egli, nella sua visione, si era visto morire sotto un pino. Ha fatto telegrafare intanto a Don Clemente: fatto chiamare al suo letto i Selva, e anche Jeanne. — La voce si è sparsa. Discepoli, popolo, accorrono a vedere il moribondo, a riceverne la benedizione, a udirne gli ultimi ammonimenti. Don Clemente viene, a confessarlo, a riportargli l'abito benedettino. Oramai la visione è compiuta, tutta. Viene Noemi, e consola il moribondo, mormorandogli che ella, mercè di lui, si è fatta cattolica. Ultima e sola viene Jeanne. La dolorosissima — che tanto si era sforzata di far sua

la fede dell'uomo adorato, e sempre invano — non sa dire neppure ora la parola, che il moribondo certo attendeva da lei: *credo*. Ma il moribondo le porge un crocefisso. Essa lo bacia con improvviso fervore. Benedetto si addormenta in pace.

Leila (prima edizione, Milano, 1910).

Uno dei discepoli diletti del Santo fu già Massimo Alberti, studente di medicina prima a Padova, poi a Roma; il quale, dopo la laurea, si era stabilito a Milano presso lo zio, l'ingegnere Luigi Alberti, senza voglia nessuna di fare il medico, e tutto dato a propagare, mediante opuscoli e conferenze, le idee di riforma cattolica del maestro. Una volta, in due discorsi, vuole dimostrare che i riformatori italiani del secolo XVI avrebbero ottenuto molto di più, se non si fossero ribellati alla Chiesa. La tesi spiace a intransigenti e a modernisti. Vive polemiche contro l'Alberti. Il quale, in attesa che le ire cadano, e per riposarsi, accetta di passare alcuni giorni ad Arsiero, presso Velo d'Astico, ove è curato Don Aurelio, anch'egli discepolo del Santo, e amicissimo di lui. Ad Arsiero, però, Don Aurelio non ha come alloggiarlo: giacchè egli ha offerta l'unica stanza disponibile a Ismaele Pestagran — o Gran-peste, come lo chiama l'arciprete — o Carnesecca, come lo chiama il popolo — venditore di bibbie, martire errante di preti e di plebaglia, e ora ammalato. Non potendo dimorare presso il curato, l'Alberti — anche per l'intervento di una signora villeggiante, donna Fedele Vayla di Brea, amica di sua madre — accetta, renitente, l'ospitalità del vecchio Marcello Trento, che abita alla Villa detta la Montanina.

Marcello Trento, antico innocente amore di

donna Fedele, di vent' anni più giovane di lui, vedovo, aveva perduto anche l' unico figlio Andrea, intimo dell'Alberti, che lo aveva conosciuto a Padova. Quasi per compiacere al morto, si teneva presso di sè e considerava come figliuola la giovinetta Lelia (o Leila, come la chiamava per vezzo Andrea), già fidanzata del figlio: per quanto Marcello non avesse veduto troppo di buon occhio il matrimonio, essendo Leila cresciuta in un ambiente assai corrotto, figlia di Girolamo Camin, o Momi, pessimo soggetto, e di una donna divisa dal marito, e datasi a Dio dopo di avere troppo lungamente e pienamente goduto del mondo. Leila aveva già udito dal povero Andrea fare grandi lodi dell'Alberti: e si innamora di lui, si può dire, prima ancora di vederlo. In verità essa aveva assai più pianto che amato il giovinetto morto. Il signor Marcello, che, poche ore prima della venuta dell' Alberti, aveva avuto un colpo apoplettico, nunzio di prossima fine, pensa che, a lui che è per iscomparire e per lasciar sola Leila, Dio stesso abbia mandato l' intimo di Andrea, perchè diventi il marito della fanciulla. Anche donna Fedele crede che i due giovani siano fatti per amarsi. Ma l' arciprete di Velo e il curato Don Emmanuele non possono permettere. Essi, che odiano tanto Don Aurelio, il protettore di Pestagran, da farlo cacciare dalla sua umilissima cura, non odiano meno l' ereticale Alberti, suo grande amico. Insinuano che l'Alberti, a Milano, è in relazione con una signora maritata. La voce arriva sino all'orecchio di Leila. La fanciulla, in cui l'orgoglio è anche più forte che l'amore, si vuol persuadere che ci sia tutta una congiura intorno a lei, per farle sposare l' Alberti,

cioè per farle accettare l'eredità Trento, che ella, per conto suo, accettare non vorrebbe affatto. A donna Fedele, che si è presa l' incarico di parlarle dell' affetto dell'Alberti, risponde aspra che dell' Alberti non sa che farsi; salvo a pentirsi, dentro di sè, del rifiuto, appena l' ha formulato. L' Alberti ritorna a Milano.

Marcello muore. Erede universale egli ha nominato Leila. Ma si viene a conoscere che la giovine ha due anni meno di quello che si credeva. Il povero Andrea s' era accordato col padre di lei a regalarle due anni di più, per ottenere più facilmente l'assenso del padre proprio al matrimonio. Innanzi che Leila tocchi la maggiore età, devono passare altri pochi mesi. Amministratore, sino a quell'epoca, dei beni della figlia, viene alla Montanina il tristo padre, Momi; viene con la sua serva e padrona e ganza Carolina, e con l'amico pseudo-avvocato Molesin, che gli sta alle costole, per indurlo a pagare i numerosi creditori, di cui egli è l' avvocato. Del padre e di quella gente Leila prova tanta nausea, che abbandona la Montanina ed ospita alla Villa delle Rose, da donna Fedele. Questa, sapendo di interpretare l' ultima volontà di quel Marcello, che nel suo segreto ha tanto amato, è più che mai decisa a che l'Alberti e Leila divengano marito e moglie. Ella sa bene che la fanciulla ama il giovine, tanto più fervidamente, quanto meno il suo amor proprio le consente di dirlo. L' Alberti è venuto a visitare la tomba del Trento. Donna Fedele vorrebbe trattenerlo; no, no: egli fugge; ha il suo orgoglio anche lui, ora, da tutelare. Leila interpreta quella fuga per un definitivo oblio da parte dell'Alberti: egli non verrà più a lei. La notte ella pensa di

uccidersi,gettandosi in una roggia. Il povero Ismaele Pestagran, che dormicchiava nel cortile, la rincorre, la ritrae alla villa. Grande rumore, grande scandalo. Il curato don Emmanuele pensa di approfittare di quel momento di avvilimento, e indurre Leila a farsi monaca: così gran parte della sostanza del Trento sarebbe finita in opere pie. Ma bisogna prima strapparla a donna Fedele: nella cui villa i raggiri preteschi non potevano arrivare; e riunirla col padre. Questi si rassegna a licenziare, o a fingere di licenziare, la sua trista femmina. Leila, renitente, ritorna alla Montanina.

L'Alberti intanto, stanco di polemizzare per idee, della cui verità incominciava egli stesso a dubitare, e anche per non impedire allo zio di disporre di tutta quanta la sua sostanza per opere di carità cristiana, ha pensato di esercitare la professione di medico. Concorre alla condotta dei Comuni riuniti della Valsolda; e sino a che sarà deciso il concorso, si stabilisce a Dasio, facendo visite quasi gratuite agli ammalati, e vivendo con la modestissima rendita del suo asse patrimoniale. Scrive frequenti lettere a donna Fedele: le parla de' suoi abbattimenti, de' suoi dubbi religiosi: le parla sopratutto di quella febbre immortale, che è Leila. — Donna Fedele è ammalata, pare, di un carcinoma : sente che ne morirà; ma per debito di coscienza decide di recarsi a Torino, a farsi operare dal prof. Carle. Viaggerà con lei una sua umile e fedelissima cugina, donna Eufemia di Santhià. Prima di partire, donna Fedele ha mostrato a Leila le lettere, che le scriveva l'Alberti. Leila vede che egli si rassegna a vivere solo e povero oramai: che non avrebbe altra gioia che lei. La fierezza, la delicatezza di quell'anima le si rivela

tutta. Ora vuol essere di lui, schiava se non moglie. Disegna di fuggire da gente troppo indegna di lei, troppo vile. Il giorno seguente doveva fare un viaggio al santuario di Monteberico con la cognata dell'arciprete, divenuto vescovo. Era, nella mente del curato, un passo verso la vocazione monastica. Ma a Vicenza ella lascia la sua melensa compagna al caffè della stazione: manda alla Villa delle Rose un biglietto, che dice a donna Fedele il suo audace proposito: sale nel treno per Milano: la sera stessa è a S. Mamette: il mattino di poi a Dasio, nelle braccia dell'attonito Alberti... — La povera donna Fedele ricevette il biglietto poche ore prima della sua partenza per Torino. Sente pesare per gran parte su di sè la responsabilità di quella fuga temeraria; vuol attenuare essa, con la sua presenza, ciò che di anormale poteva avere questa ultima inaspettata fase dell'amore dei due giovani. Pur aggravatissima, anzichè a Torino, va a Porto Ceresio. Troppo le preme di tener Leila presso di sè, sino alla celebrazione delle nozze. Arriva a S. Mamette. Vede Leila, vede l'Alberti: li benedice: e muore nella notte. — La sera era arrivata — da Roma — la salma di Benedetto, che doveva riposare ad Oria, presso Franco e Luisa e la povera Ombretta e la povera Elisa. Il popolo di Albogasio era disceso ad incontrar il feretro sul molo. Jeanne, velata e muta, lo seguiva. Don Aurelio disse l'elogio del Santo. Nel cuore dell'Alberti risorse la fede che vacillava; anche Leila, certo, avrebbe accolto quella fede.

FINE.

267

INDICE

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

Fogazzaro, Antonio 165092 LI. F6552 .Yd
Author Donadoni, Eugenio
Title Antonio Fogazzaro.